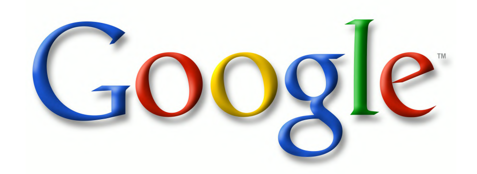
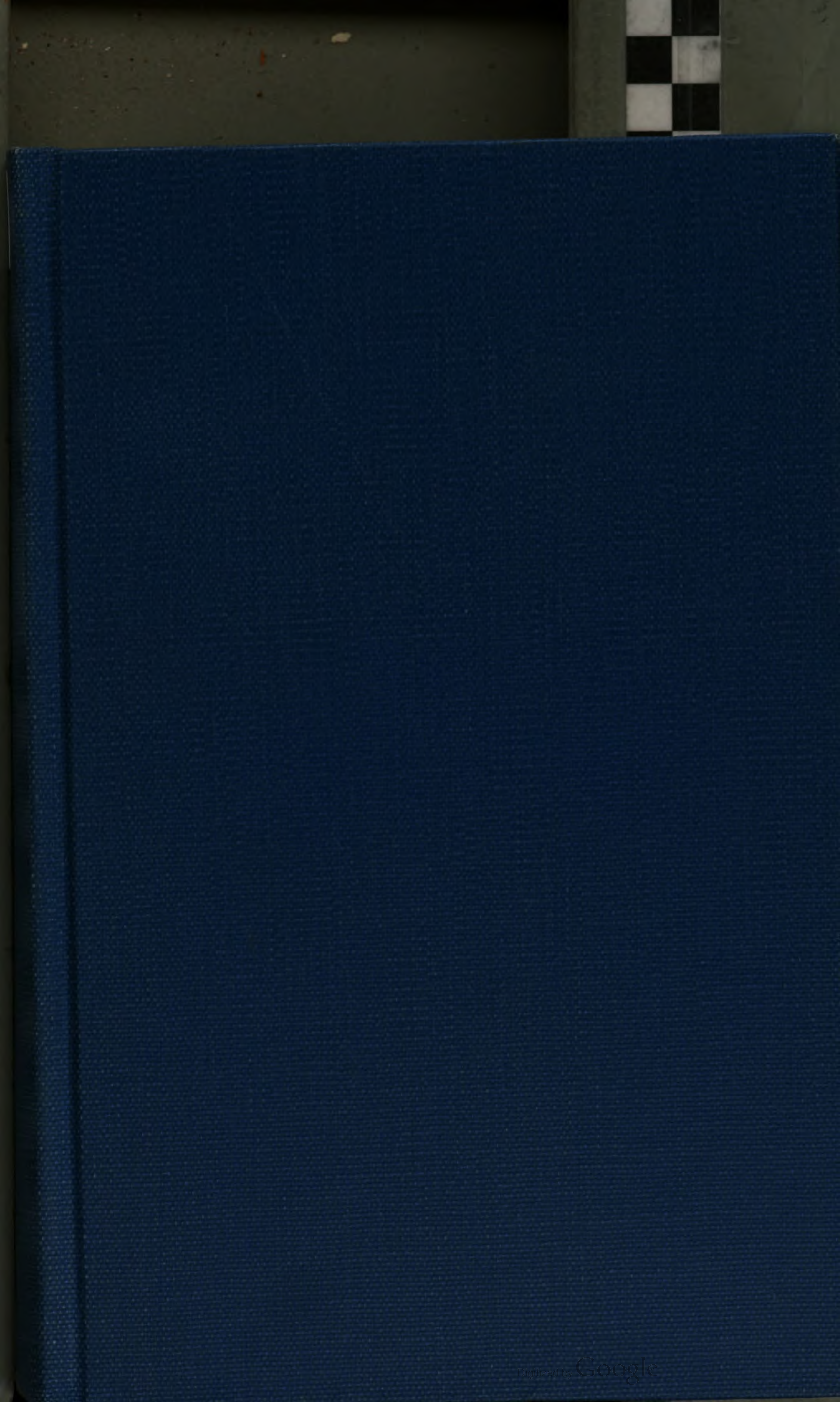







LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA
SANTA CRUZ



ANGLIA

ZEITSCHRIFT

FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON M. TRAUTMANN UND R. P. WÜLKER

HERAUSGEGEBEN

VON

EUGEN EINENKEL

NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN

BAND L

NEUE FOLGE BAND XXXVIII

MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE (SAALE)

1926

Ausgegeben April 1926

ANGLIA

ZEITSCHRIFT

FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON M. TRAUTMANN UND R. P. WÜLKER

HERAUSGEGEBEN

VON

EUGEN EINENKEL

NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN

BAND L. 1. HEFT

NEUE FOLGE BAND XXXVIII



HALLE (SAALE)

VERLAG VON MAX NIEMEYER

1926

INHALT.

Abgeschlossen Ende März 1926.

Das nächste Heft erscheint im Mai 1926.

Manuskripte für das Juli-Heft 1926 werden (unter Beilegung des Portos für event. Rücksendung!) bis spätestens Ende April 1926 erbeten an Professor Dr. **Eugen Einenkel,** Überlingen am Bodensee, Goldbach 6.

! In Folge von Raummangel mufs sich die Redaktion die Annahme von Dissertationen bis auf weiteres versagen!

Die für die 'Anglia' bestimmten Rezensionsexemplare neu erschienener Druckschriften sind zu senden an: Prof. Dr. Max Mann, Herausgeber des 'Beiblattes', Frankfurt a/M., Humbrachtstrafse 11.

Die Herren Mitarbeiter werden höflichst ersucht, Manuskripte druckfertig einzusenden und in den Korrekturbogen nach Möglichkeit solche Änderungen zu vermeiden, die mit Zeilen- oder Seitenumbrechung verknüpft sind. Die Verlagsbuchhandlung trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße. Etwaige Mehrkosten werden von dem Autorenhonorar abgezogen.

ZUR GESCHICHTE DER BLACK-LETTER BROADSIDE BALLAD.

In den Stationers' Registers, deren Bedeutung für die Balladenforschung die kürzlich von E. H. Rollins edierte Zusammenstellung der Ballad-Entries zwischen 1557 und 1709[1]) erst wieder so recht offenbarte, finden sich unter dem 1. März 1599/1600 für William White *A Courtly new songe of the princelie wooynge of A fayre mayde of London* und *Item the fayre mayde of Londons Answere to the same*[2]) eingetragen. Das Verlagsrecht an dieser Doppelballade ging dann jedenfalls auf John White, den Sohn von Will. White, über, um nach dessen Tode — John Whites Name erscheint am 6. Nov. 1624 zum letztenmal in den Registern — zusammen mit einer Reihe anderer Balladen am 14. Dezember 1624 mehreren Verlegern gleichzeitig übertragen zu werden, nämlich Pavier, John Wright, Cuthbert Wright, Edward Wright, John Grismond und Henry Gosson, und zwar unter Zitieren der Anfangsworte des ersten Teils: "Faire Angell of England".[3]) Am 1. März 1674/75 erwerben nach Angabe der Stationers' Registers Francis Coles, Thomas Vere, John Wright und John Clark den Anspruch auf Wiederveröffentlichung von "A courtly new ballad of the princely wooing of the faire maid of London, by King Edward".[4]) In einer uns erhaltenen, von

---

[1]) Hyder E. Rollins: An analytical index to the ballad-entries (1557—1709) in the Registers of the Company of Stationers of London. Studies in Philology XXI, 1924.

[2]) "A Transcript of the Registers ......", ed. by Edw. Arber 1875, III, 157.

[3]) A Transcript of the Registers ..., ed. by E. Arber; IV, 132.

[4]) A Transcript of the Stationers' Registers 1640—1708. Eyre and Rivington, 1915; II, 497.

Ebsworth 1685 datierten Liste[1]), die sich der Buchhändler William Thackeray über von ihm verlegte und bei ihm auf Lager befindliche Balladen angelegt hat, ist "Fair Angel of England" als No. 116 genannt.

Überliefert ist die Doppeldichtung einerseits in mehreren "Garlands" des 17. Jahrh., nämlich in der 1620 erschienenen dritten Auflage der *Golden Garland of Princely Pleasures and Delicate Delights* (Brit. Mus. C 39 b 36[2])), in der 1659 veröffentlichten Auflage der *Crown Garland of Golden Roses* (Neudruck: Percy Soc. Vols VI and XV), ferner nach Chappell in einer undatierten Auflage von *Cupid's Garland*[3]) und nach Ebsworth offenbar auch in einer ohne Jahr veröffentlichten Ausgabe der *Golden Garland of Princely Delights.*[4]) Andererseits ist unsere Ballade in einer Fülle von Broadside Exemplaren auf uns gekommen. Es enthalten Roxburghe-, Bagford-, Pepys- und Rawlinson-Collection je ein Exemplar, während Douce-, Mr. William Euings[5]) und Crawford-Collection[6]) je zwei Exemplare aufweisen. Die in den beiden letztgenannten Sammlungen befindlichen Exemplare gehören verschiedenen Auflagen an; ob dies auch für die Douce Collection zutrifft, liefs sich in Deutschland nicht entscheiden. In der Roxburghe Collection folgt dem Titel der Ballade die Angabe: "To the Tune of 'Bonny sweet Robbin'". Nach dieser Melodie sang Ophelia wahrscheinlich ihr "For bonny sweet Robin is all my joy" (Hamlet IV, 5; 186). Sie gehörte Ende des sechzehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu den beliebtesten Balladenmelodien überhaupt.[7]) Um so auffälliger

---

[1]) Vgl. The Roxburghe Ballads VIII, p. LXV—LXXX und The Bagford Ballads I, p. LIII—LXXVI und 146.

[2]) Die Bestätigung ihrer Vermutung, dafs diese Sammlung die Ballade enthalten könnte, sowie die Angabe der Pressmark verdankt Verf. Mr. Bertram Lloyd, London, der das im Brit. Mus. befindliche einzige uns erhaltene Exemplar daraufhin eingesehen hat.

[3]) Vgl. Roxb. Ballads, I, 181.

[4]) Vgl. Bagford Ballads, I, 261.

[5]) Vgl. "A Catalogue of an Unique Collection of Ancient English Broadside Ballads", 1856.

[6]) Vgl. Bibliotheca Lindesiana. Catalogue of a Collection of English Ballads . . . 1890.

[7]) Vgl. Will. Chappell: "Popular Music of the Olden Time", 1855 und die von H. E. Woolridge besorgte 2. Aufl. dieses Werkes, 1893.

ist, dafs sie später mehrfach nach den Anfangsworten unserer Doppelballade als "tune of 'Fair Angel of England'" bezeichnet wird. So finden wir bei einer Ballade des etwa zwischen 1625 und 1680 dichtenden Laurence Price: *Love's Fierce Desire* etc. den Zusatz: "To a delicate new tune of 'Fair Angel of England'".[1]) *Englands Monthly Predictions for this present yeare 1649,*[2]) *England's Monethly Observations and Predictions for the Yeare ... 1653* (Roxb. Ball. IV, 472), sowie die weiteren, nur in späten Broadside Exemplaren bekannten Balladen: *The Poor Man's Comfort*[3]) und *A Looking-glass for a covetous Miser*[4]) sind "to the tune of, 'the Fair Angel of England'" gesungen worden. Ein im Britischen Museum befindliches Exemplar einer Sammlung: *Psalmes or Songs of Sion*, 1642, trägt einen handschriftlichen Vermerk über die dazu gehörenden Melodien, darunter auch "Fair Angel of England."[5]) Die bisher gemachten Angaben genügen wohl, um die Beliebtheit und weite Verbreitung unserer Doppelballade aufser Zweifel zu stellen.

Wann aber ist sie entstanden zu denken? Noch im Jahr 1900 hat Gustav Liebau, der sie für seine Arbeit über „König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury" heranzog, resigniert erklärt, in bezug auf die „Entstehungszeit" sei „Bestimmtes hier nicht zu ermitteln" gewesen.[6]) Von dem vorstehend zusammengetragenen Material hatte er offenbar keine Ahnung! Die vom 1. März 1599/1600 datierende Eintragung für William White[7]) hätte ihm zum mindesten einen Terminus ad quem wahrscheinlich machen müssen. Denn im allgemeinen wird man bei Balladen bei der Eintragung das Manuskript als bereits vorhanden anzusehen haben. Vormerkung auf längere Sicht wird höchstens dann in Frage zu ziehen sein, wenn — wie etwa bei 'Titus Andronicus' — ein Drama oder sonst irgendein gröfseres Werk und gleichzeitig

[1]) Vgl. "The Bagford Ballads", ed. by J. W. Ebsworth, Vol. I, 1878, p. 261 und "The Roxb. Ballads", Vol. VI, 1889, ed. by J. W. Ebsworth, p. 67.

[2]) Vgl. "Cavalier and Puritan", ed. by H. E. Rollins, 1923, p. 215.

[3]) Vgl. "The Roxb. Ballads", VII, 146 Anm.

[4]) Vgl. "Bibl. Lindesiana. A Catalogue ...", 1890, No. 259.

[5]) Vgl. Will. Chappell: "Popular Music ...", 1855, p. 319.

[6]) G. Liebau: König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury. Literarhist. Forschungen XIII, 1900, p. 130.

[7]) Erwähnt schon von Chappell: Roxb. Ballads I, 634.

"the ballad thereof"[1]) eingetragen sind, oder wenn z. B. ein besonders geschäftstüchtiger Verleger bei Eintragung einer Flugschrift über einen zwei Tage vorher errungenen Sieg "against Rynebeck" zugleich auch „any Ballad that shalbe made thereof"[2]) mit Beschlag belegt. Um Vormerkung um wenige Tage kann es sich nach Ausweis der Stationers' Registers bei Schilderung von Turnieren, feierlichen Einzügen der Königin etc., handeln.

Von der durch die Eintragung für William White gesicherten Auflage unserer Doppelballade ist leider kein Exemplar auf uns gekommen. Das Black-Letter Broadside Exemplar der Roxburghe Collection trägt Henry Gosson's Namen. Dieser publizierte nach Arbers Feststellungen[3]) zwischen 1603 und 1640. Auf Grund der vorerwähnten Eintragung vom 14. Dezember 1624[4]) wird eine Publizierung unserer Doppelballade durch ihn frühestens Ende 1624 anzusetzen sein. — Das Exemplar der Bagford Collection ist für W. O. = W. Onley gedruckt,[5]) der erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Verleger tätig war.[6]) Das eine der beiden Exemplare der Euing Collection ist von F. Coles, T. Vere und William Gilbertson verlegt und demzufolge erst um oder nach 1650 entstanden zu denken.[7]) Bei den beiden Exemplaren der Crawford Collection fehlen Angaben über den Verleger. Der Herausgeber des Katalogs dieser Sammlung schreibt das eine A. Milbourne, W. Onley und Thomas Thackeray zu und datiert es "About 1675—89", das andere setzt er ins 18. Jahrhundert.[8]) Die Verleger der noch übrigen Broadside-Exemplare unserer Doppelballade würden sich nur in England feststellen lassen. Ein Eingehen auf sie ist nicht unbedingt notwendig, weil Chappell die in Frage kommenden Fassungen kannte, und wir auf Grund der ganzen Arbeitsweise dieses Gelehrten annehmen dürfen, dafs er nach-

---

[1]) "A Transcript of the Stationers' Registers", ed. E. Arber; II, 644.

[2]) Ebenda III, 89.

[3]) Ebenda V, 237.

[4]) Vgl. p. 1.

[5]) Vgl. Chappell, Percy Soc. XV, 73.

[6]) Vgl. "Bibl. Lindesiana. A Catalogue . . ." 1890, p. 542 und Roxb. Ball. I, p. XXI.

[7]) Vgl. "A Catalogue of an unique Collection . . .", 1856, und "Bibl. Lindesiana. A Catalogue . . .", p. 538 ff.

[8]) "Bibl. Lindesiana. A Catalogue . . .", p. 135/36.

drücklichst auf sie hingewiesen, bzw. sie sogar an Stelle des Exemplars der Roxb. Coll. abgedruckt hätte, wenn sie sich ihm als früher entstanden dokumentiert hätten. Henry Gossons in der Roxb. Coll. befindlicher Abdruck ist also als das früheste uns überlieferte Broadside-Exemplar der Doppelballade anzusehen, während die früheste auf uns gekommene Fassung der Dichtung überhaupt in der "Golden Garland of Princely Pleasures and Delicate Delights" 1620, zu suchen sein wird. Denn von "Cupid's Garland" existiert neben der undatierten, nach Chappell unsere Ballade enthaltenden Auflage anscheinend nur ein Exemplar von 1674.[1]) Ein undatiertes von John Clarke, William Thackeray und Thomas Passinger ediertes Exemplar setzt Ebsworth merkwürdigerweise „ca. 1638" an.[2]) Keiner der genannten Verleger scheint vor 1650 publiziert zu haben.[3]) — Bei der von Ebsworth als unsere Ballade enthaltend genannten "Golden Garland of Princely Delights" handelt es sich offenbar um das in Hazlitts "Handbook" unter "Garlands" (Nr. 25) beschriebene Exemplar. Es ist bei J. Deacon erschienen, der zwischen 1680—95 verlegte.[4])

Eintragung und Überlieferung unserer Ballade, sowie die Erwähnung der nach ihr benannten Melodie lassen nichts über eine Entstehung viel vor dem 1. März 1600 vermuten. Trotzdem wäre ein Schlufs, wie ihn Ebsworth einmal — en passant, allein auf Grund der Eintragung — gezogen hat: "It is of date, March 1st $\frac{1599}{1600}$"[5]) entschieden voreilig. Denn Hyder E. Rollins und andere haben festgestellt, dafs etwa die Hälfte der im Druck erschienenen Broadside Ballads nie in das Buchhändlerverzeichnis eingetragen worden sind,[6]) und es wäre demnach — unter gleichzeitiger Berücksichtigung der für das 16. Jahrhundert besonders lückenhaften Überlieferung derartiger Kunstprodukte — durchaus denkbar, dafs unsere Ballade — entweder von White selbst, oder auch einem anderen, oder gar mehreren Verlegern — viele Jahre, bzw. Jahrzehnte

[1]) Vgl. W. C. Hazlitt: "Handbook . . .", 1867.
[2]) Vgl. Roxb. Ball. VI, 771 u. 766.
[3]) Vgl. "Bibl. Lindesiana. A Catalogue . . .", p. 537 ff.
[4]) Vgl. ebenda, p. 539.
[5]) Roxb. Ball. VI, 66.
[6]) H. E. Rollins: The Black-Letter Broadside Ballad. P. M. L. A. 34; 1919; p. 281.

vor 1600 veröffentlicht worden wäre. bis dann durch die Eintragung der Rechtsweg beschritten und das alleinige Druckrecht an einem gewifs sehr einträglichen Objekt auf William White übertragen wurde. Ferner könnte unsere Ballade aus irgendeiner sehr viel früheren. uns verloren gegangenen gröfseren Sammlung von Gedichten eines oder mehrerer Verfasser stammen. wie man ja. um nur ein Beispiel zu geben, in Tottel's "Miscellany" veröffentlichte Gedichte des Earl of Surrey später als Broadside Ballads verwendet und als solche in die Stationers' Registers eingetragen hat.[1]) Dafs beides tatsächlich nicht der Fall gewesen ist, dafs der Terminus a quo für die Entstehung unserer Doppelballade vielmehr nicht sehr weit von dem 1. März 1600 entfernt zu suchen ist, soll im folgenden auf bisher unbeschrittenem Wege gezeigt werden.

Wer sich einmal genauer mit Draytons "Heroical Epistles" beschäftigt hat und dann auf unsere Strafsenballade stöfst, dem wird sie merkwürdig bekannt vorkommen. Die Übereinstimmungen mit Draytons berühmtesten Werk sind so auffällig und aufschlufsreich, dafs im folgenden eine erschöpfende Gegenüberstellung gegeben werden soll, und zwar in der Art, dafs auf der linken Seite die beiden Teile der Ballade fortlaufend, in der Fassung der Roxburghe Ballads,[2]) vollständig zu finden sein werden, während auf der rechten Seite die entsprechenden Stellen aus den "Heroical Epistles"[3]) zitiert werden sollen. Der besseren Übersicht wegen sind die beiden Teile der Ballade, sowie die einzelnen Strophen numeriert worden.

A Courtly new Ballad of the Princely wooing of the faire Maid of London by King Edward.	**Parallelstellen aus Draytons "Heroical Epistles".**
I.	
1. Faire Angell of England! thy beauty most bright Is all my heart's treasure, my joy and delight;	

[1]) Vgl. Hyder E. Rollins: "An analytical Index . . .", Studies in Philology XXI, 1924.

[2]) The Roxburghe Ballads, Vol. I, ed. by W. Chappell, 1871, p. 181 ff.

[3]) Michael Drayton: "Englands Heroicall Epistles", zitiert nach "Poems by M. Drayton". Spenser Soc. No. 45/46; 1888.

Then grant me, sweet Lady, thy true Love to be, That I may say "welcome, good fortune, to me".	
2. *The Turtle, so true and chast in her love,* By gentle *perswasions* her fancy will *move*; Then be not intreated, sweet Lady, in vaine, For *Nature* requireth what I would obtaine.	Note but this one thing, (if naught else *perswade*) *Nature*, of all things male, and female made, ... *The Turtle that's so true and chaste in love,* Shewes by her mate something the spirit doth *move*;
3. *The Phenix* so famous, *that liveth alone,* Is *vowèd to chastity, being but one*; But be not, my Darling, so chaste *in desire,* Lest thou, like the Phenix, *do penance in fire.*	*Th'arabian bird that* never *is but one,* Is *onely chaste, because she is alone*: . . . . But therefore made a Martire *in desire,* And *doth her pennance* lastly *in the fire.* So may they all be rosted quick that bee Apostataes to Nature, as is she. (Epistel des King John an Matilda, S. 190.)
4. *But alas!* (gallant Lady) *I pitty thy state,* In being resolved to live without mate; For if of our courting the pleasure you knew You would have a liking the same to ensue.	*Alas* poore girle, *I pitty thine estate,* That now thus long hast liv'd disconsolate. (Epistel des King John an Matilda, S. 191.)
5. Long time I have sued the same to obtaine, Yet am I requited with scornefull disdaine; But if you will grant your good favour to me, You shall be *advancèd to Princely degree.*	And soveraignity, ...

6. Promotions and *honours may often entice*
The chastest that liveth, though never so nice:
What woman so worthy but will be content
To live in a Palace where Princes frequent?

And more, that *honour which doth most intice*
The holiest Nunne, and she that's *ne're so nice.*
(Epistel d. Mrs. Shore au Edward IV., S. 318.)

7. *Two Brides, young & princely, to Church have I led;*
Two Ladies most lovely have deckèd my bed;
Yet hath thy love taken more root in my heart
Than all their contentment whereof I had part.

Twice as a Bride to church I have bin led,
Twice have two Lords enjoyd my Bridale bed.
(Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince, S. 229.)

8. *Your gentle hearts cannot men's tears much abide,*
And women least angry when most they do chide;
Then yeeld to me kindly, and say that *at length*
Men doe want mercy, and poore women strength.

But our *kind hearts mens teares cannot abide,*
And we least angry oft, when most we chide.
(Epistel d. Mrs. Shore an Edward IV., S. 315.)
Thus still we strive, yet overcome *at length,*
For men want mercy, and poore women strength:

9. *I grant that faire Ladies may poore men resist,*
But Princes will conquer and love whom they list;
A King may command her to lie by his side,
Whose feature deserveth to be a King's Bride.

Yet grant, that we could meaner men resist,
When Kings once come, they conquer as they list.
(Epistel d. Mrs. Shore an Edward IV., S. 318.)

10. In granting your love you shall purchase renowne,
Your head shall be deckèd with England's fair crown,
Thy garments most gallant with gold shall be wrought,
If true love, for treasure, of thee may be bought.

11. Great Ladies of honour shall
'tend on thy traine,
Most richly attired with scarlet
in graine:
My chamber most princely thy
person shall keepe,
Where Virgins with musicke
shall rocke thee asleep.

12. If any more pleasures thy heart
can invent,
Command them, sweet Lady, thy
mind to content;
For Kings' gallant Courts, where
Princes do dwel,
Afford such sweet pastimes as
Ladies love wel.

13. Then be not resolved to dye a
true Maid,
But print in thy bosome the
words I have said;
And grant a King favour thy
true love te be,
That I may say "welcome, sweet
virgin, to me".

**The faire Maid of London's answer
to King Edwards wanton Love.**

II.

1. Oh, wanton King Edward! thy
labour is vaine
*To follow the pleasure thou canst
not attaine,
Which getting, thou losest, and
having, dost waste it,
The which if thou purchase, is
spoil'd if thou hast it.*

2. *But if thou obtainst it, thou
nothing hast won;
And I, losing nothing, yet quite
am undone;
But if of that Iewell a King doe
deceive me,
No King can restore, though a
Kingdom he give me.*

Like that which thy lascivious
will doth crave,
*Which if once had, thou never more
canst have;
Which if thou get, in getting thou
doost waste it,
Taken, is lost, and perrish'd if thou
hast it;*

*Which if thou gain'st, thou ne're
the more hast wonne,
I loosing nothing, yet am quite un-
done;
And yet of that, if that a King
deprave me,
No King restores, though he a king-
dome gave me.*

(Epistel der Matilda an King John,
S. 195.)

3. My colour is changed *since you saw me last;*
My *favour is vanisht,* my beauty is *past;*
The Rose's red blushes that sate on my cheekes
To palenesse are turned, which all men mislikes.

I am not now, *as when thou sawst me last,*
That *favour* soone *is vanished* and *past;*
That Rosie-blush, lapt in a Lilly-vale,
Now with the morphew overgrowne and *pale.*
(Epistel der Matilda an King John, S. 197.)

4. *I passe not what Princes for love do protest,*
The name of a Virgin contenteth me best;

Nor I regarde all that thou canst protest,
My vow is taken, I a Nunne profest.
This vestall habite doth content me more, . . .
(Epistel der Matilda an King John, S. 197.)

I have not deserved to sleepe by thy side,
Nor *to be accounted for King Edward's bride.*

As to be worthy to be made a Bride,
An Empresse place by mighty Edwards side.
(Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince, S. 232.)

5. *The name of a Princesse I never did crave,*
No such type of *honour* thy handmaid will *have;*
My brest shall not harbour so lofty a thought,
Nor be *with rich proffers* to wantonnesse *brought.*

A Princes name, (heaven knowes) *I doe not crave,*
To have those *honours* Edwards spouse should *have,*
Nor *by ambitious lures* will I be *brought*
In *my* chaste *breast* to *harbour such a thought.*
(Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince, S. 231.)

6. If wild *wanton Rosamond, one of our sort,*
Had *never frequented King Henrie's brave Court,*
Such heapes of deepe sorrow she never had seene,
Nor *tasted the rage of a* [harsh] *jealous Queene.*

Had *Rosamond* (a recluse *of our sort)*
Taken our Cloister, *left the wanton Court*
. . . .
She neede not like an ugly Minotaur,
Have beene *lockt up from jealious Ellenor.*
(Epistel Matildas an King John, S. 197/98.)

Henry obtaining, did our weakenesse wound,
And laies the fault on *wanton Rosamond.*
(Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince, S. 228.)

7. *All men have their freedome to shew their intent,*
They win not a woman except she consent;
Who, then, *can impute to a man any fault,*
Who still goes uprightly while women doe halt.

To men is granted priviledge to tempt,
But in that charter women be exempt:
Men win us not, except we give consent.
Against our selves, except our selves are bent.
Who doth impute it is a fault to you?
You prove not false, except we be untrue;

8. *'Tis counted* [*a*] *kindnesse in men for to try,*
And vertue in women the same to deny;
For women inconstant can never be prov'd,
Untill by their betters therein they be mov'd.

It is your vertue, being men, to try,
And it is ours, by vertue to deny.
Your fault it selfe, serves for the faults excuse,
And makes it ours, though yours be the abuse.
. . . .
. . . .

9. *If women and modesty once doe but sever,*
Then farewell good name and credit for ever!

If modestie and women once do sever
We may bid farewell to our fame for ever.
(Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince, S. 228.)

And, royall King Edward, let me be *exilde*
Ere any man knowes [that] *my body's defil'd.*

And hath my father chose to live *exilde,*
Before his eyes should see *my youth defilde?*
. . . .
. . . .

10. *No, no, my old Father's reverent teares*
Too deepe an impression within my soul beares;

No, no, his reverend words, his holy teares,
Yet in my soule too deepe impression beares.
. . . .
. . . .

	Nor shall his bright honour that blot, by me, have *To bring his gray haires with griefe to the grave.*	*Nor shall that blot, by me his name shall have,* *Bring his gray haires with sorrow to his grave.* (Epistel Matildas an King John, S. 198.)
11.	*The heavens forbid that when I should dye,* *That any such sinne upon my soule lye;* If I have [yet] kept me from doing this sinne, My heart shall not yeeld with a Prince to beginne.	*Now God forbid; yet rather let me die,* *Then such a sin upon my soule should lie.* (Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince, S. 229.)
12.	Come *rather* with pitty *to weepe on my Tombe,* *Then, for my birth, curse my deare mother's Womb,* That brought forth a blossome that stained the tree With wanton desires to shame her and me.	*Better his teares to fall upon my tombe,* *Then for my birth to curse my mothers wombe.*
13.	Leave me (most noble King), tempt not, in vaine, My milk-white affections with lewdnesse to stain: *Though England will give me no comfort at all,* *Yet England shall yeeld me a sad buriall.*	*Though Dunmow give no refuge heere at all,* *Dunmow can give my body buriall.* (Epistel Matildas an King John, S. 198.)

Den Zufall für derartig weitgehende Parallelen in Gedankengang und Wort verantwortlich zu machen, dürfte völlig ausgeschlossen sein, insbesondere wenn man sich im einzelnen darüber klar wird, dafs das in dieser merkwürdigen Dopplung erscheinende Gedankenmaterial zum Teil unmöglich als Allgemeingut der Zeit, oder auch nur der Balladendichtung angesehen werden kann, sondern durchaus eigenartig und fernabliegend genannt werden mufs, dafs die wörtlichen Übereinstimmungen in ihrer Mehrzahl sich nicht durch die Formelhaftigkeit der Balladenpoesie, durch Reimbedürfnis oder Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit des Ausdrucks erklären lassen, sondern entschieden charakteristisch wirken, und dafs

ziemlich langen, fortlaufenden Stücken der einzelnen Episteln meist zwei oder noch mehr zusammenhängende Strophen der Ballade gegenüberstehen. Ist aber ein innerer Zusammenhang zwischen Ballade und Episteln vorhanden, dann gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder ist die Ballade in ihre Teile aufgelöst und den "Herocial Epistles" einverleibt worden, oder aber sie ist mosaikartig aus ursprünglich den Episteln eigentümlichen Wendungen zusammengeflickt worden. Mit anderen Worten: Entweder ist die Ballade das Primäre — dann liefert uns das genau bekannte Druckjahr der in Frage stehenden Episteln einen neuen Terminus ad quem — oder sie ist das Sekundäre — und wir gewinnen auf diese Weise für sie einen Terminus a quo.

Zur Klärung der Frage ist ein kurzes Eingehen auf Draytons *Heroical Epistles* notwendig. Es handelt sich bei diesen bekanntlich um eine bewufste, mehrfach von Drayton selbst bekundete Nachahmung der "Heroides" des Ovid,[1]) um im ganzen zwölf Epistelpaare — Brief und Antwortbrief — bekannter Persönlichkeiten der englischen Geschichte. Die Hauptmasse dieser Episteln ist 1597 im Druck erschienen. Die Eintragung in die Stationers' Registers datiert vom 12. Oktober 1597. Schon die Jahre 1598 und 1599 brachten dann erweiterte Ausgaben. Mit unserer Ballade in Beziehung steht nur das zweite Epistelpaar — ein Brief des King John an Matilda, Tochter des Lord Fitzwater, und ihre Antwort darauf — sowie der Antwortbrief der Alice, Countesse of Salsbury, an den Schwarzen Prinzen und der Antwortbrief der Mrs. Jane Shore an König Eduard IV. — Bei der Epistel des King John handelt es sich um eine Werbung: Matilda soll die Geliebte des Königs werden. Sie ist aus Furcht vor Gewalttat — der König hat ihren Vater bereits durch Verbannung aus dem Wege geräumt — Nonne geworden und weist in ihrem Antwortbrief des Verfolgers Ansinnen entrüstet zurück. Mrs. Shore dagegen nimmt den ähnlichen Antrag König Eduards IV. nach einigem Hin und Her an. Bei dem Epistelpaar des Black Prince und der Gräfin Salsbury liegt die Sache anders: Auch hier eine Werbung! Aber Gräfin

---

[1]) Vgl. z. B. "To the Reader" in 'Poems by Michael Drayton', Spenser Soc. 45/46, p. 166.

Salsbury ist von dem Schwarzen Prinzen zur Gemahlin ausersehen und damit zur künftigen Königin Englands. Sie gibt ihr Jawort.

Und nun sehe man sich einmal die beiden Teile der Ballade, vor allem den zweiten, genau an! Man wird hier von einer Strophe zur anderen im Zweifel sein, ob es sich um Zumutung, bzw. Zurückweisung eines illegalen Verhältnisses oder um Heiratsantrag und Ablehnung desselben handelt, und zwar im allgemeinen je nachdem, ob die betreffenden Zeilen Übereinstimmung mit dem Epistelpaar des King John und der Matilda, bzw. der Epistel der Mrs. Shore, oder dem Antwortbrief der Gräfin Salsbury zeigen. Besonders hingewiesen sei auf folgende Verse:

> "Your head shall be deckèd with England's fair crown"
> (I, Str. 10, 2).
> "The name of a Princesse I never did crave"
> (II, Str. 5, 1).
> "I have not deserved to sleep by thy side,
> Nor to be accounted for King Edward's bride"
> (II, Str. 4, 3/4).

die unbedingt für die an zweiter Stelle erwähnte Auffassung zeugen und völlig unvereinbar sind mit Strophe 9—13 des zweiten Teils. Die beiden Eingangsstrophen des zweiten Teils mit ihrer Anrede: "Oh, wanton King Edward!" aber können einigermaſsen in Einklang mit den soeben ausführlich zitierten Versen nur dann gebracht werden, wenn man sie sich aus dem Geiste der Nonne Matilda, nicht aber aus dem des Fair Maid of London gesprochen denkt.

Weiter! Die Verse:

> "No, no, my old Father's reverent teares
> Too deepe an impression within my soul beares"

spiegeln deutlich eine Situation aus dem Leben der Matilda wieder: Der in die Verbannung ziehende Lord Fitzwater, der die Tochter schutzlos zurücklassen muſs, ermahnt sie unter Tränen, ihre Frauenehre unter allen Umständen zu wahren. — In der Ballade dagegen schweben diese Verse völlig in der Luft. Das Gleiche gilt von den beiden Schluſszeilen des zweiten Teils.

Bei den Versen:

"Promotions and honours may often entice
The chastest that liveth, though never so nice" (I, Str. 6, 1/2)

rächt sich die einfache Herübernahme von Stellen aus den Episteln empfindlich, indem das, was in die Ausführungen der Mrs. Shore aufs beste pafst, im Munde des Werbers der Ballade psychologisch unmöglich wird.

Eine noch deutlichere Sprache reden die Verse:

"Two Brides young & princely, to Church have I led;
Two Ladies most lovely have deckèd my bed." (I, Str. 7, 1/2).

Es ist dies die einzige Angabe der Ballade, die eventuell zur Identifizierung des King Edward führen könnte. Libau[1]) hat sie nicht beachtet und ohne weiteres Eduard III. zum Helden gestempelt. C. H. Firth, der in seinem in "Shakespeare's England," 1916, enthaltenen Kapitel über „Ballads and Broadsides" "Edward IV's wooing of the Fair Maid of London" kurz erwähnte, folgte offenbar Ebsworth, der Eduard IV. in gleichem Zusammenhange mehrfach genannt hat. Da nun Ebsworth an einer Stelle (Roxb. Ball. VI, 65) von "a double-ballad entitled 'The Princely Wooing of the Fair Maid of London by the renowned King Edward the Fourth'" spricht, scheint es, als trage einer der späten, in Deutschland nicht zugänglichen Drucke einen in diesem Sinne willkürlich erweiterten Titel. "The Golden Garland of Princely Pleasures and Delicate Delights", 1620, "The Crown-Garland of Golden Roses", 1659, die Broadside Exemplare der Roxburghe-, der Crawford- und der Euing- Collection wissen, ebensowenig wie die Stationers' Registers, etwas von King Edward the Fourth, sondern nennen nur King Edward, und in den vorstehend zitierten Versen der Ballade ist ganz deutlich gesagt, dafs der Betreffende bereits zweimal verheiratet gewesen sei. Sehen wir uns daraufhin die Lebensgeschichte der sechs Eduards an, so finden wir, dafs einzig und allein Eduard I. zweimal geheiratet hat, und dafs seine zweite Gemahlin ihn bei weitem überlebte. Historisch ist also die der Ballade zugrundegelegte Situation nicht! Der Verfasser hat aller Wahrscheinlichkeit nach an keinen bestimmten King Edward gedacht,

[1]) G. Liebau: König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury". Literarhist. Forschungen 13; 1900; p. 130.

sondern einfach — um geschichtliche Tatsachen völlig unbekümmert — Verse der "Heroical Epistles," die auf die Gräfin Salsbury berechnet waren und ihm für seine Zwecke geeignet schienen, oberflächlich umgemodelt. — Angesichts dieses Sachverhaltes wäre es natürlich von vornherein verlorene Mühe, die Persönlichkeit des Fair Maid of London bestimmen zu wollen. Gustav Liebaus[1]) sehr vorsichtig ausgesprochene Vermutung, dafs es sich hier vielleicht um die Gräfin von Salisbury handle, ist völlig unhaltbar, trotzdem — — was er noch nicht ahnte — ihre aus Draytons Feder stammende Epistel offenbar ein paar Bausteine für unsere Ballade geliefert hat. Möglicherweise stand der Verfasser in bezug auf die Wahl von King Edward's Partnerin unter dem Einflufs einer uns verlorenen, am 23. Januar 1596/97 für Thomas Millington in die Stationers' Registers eingetragenen Ballade: "the faire maid of London her warninge to yonge women," bei der es sich jedenfalls um eine der üblichen gegen die Verführungskünste der Männer eifernden, völlig allgemein gehaltenen Balladen gehandelt haben wird.

Vergleichen wir jetzt diejenigen Strophen unserer Ballade, zu denen keine Parallelen aus den Episteln vorhanden sind, mit den übrigen, so werden wir ihnen gröfsere Einfachheit in Gedankengang und Wortgebung zugestehen müssen. Auch hierin aber liegt eine Bestätigung dessen, dafs die Ballade aus den Episteln geschöpft ist, ebenso wie in der Tatsache, dafs "A Courtly New Ballad" neben zahllosen ihrer Strafsengefährtinnen ungewöhnlich vornehm und fremd wirkt.

Den Schlufsstein des Beweises dafür, dafs die Abhängigkeit auf seiten der Ballade zu suchen ist, dürfte die Tatsache liefern, dafs ihre beiden Teile als Brief und Antwortbrief gedacht werden müssen. Nur so allein erklärt sich die charakteristischerweise auch gerade mit Versen der Episteln übereinstimmende dritte Strophe des zweiten Teils und insbesondere ihr Anfangsvers: „My colour is changed since you saw me last." Weder dem Dichter, noch dem Hörer oder Leser kann dabei eine mündliche Auseinandersetzung vorgeschwebt haben. — Draytons "Heroical Epistles" stellten in ihrer Übertragung der Kunstform Ovids auf Stoffe der

[1]) Literarhist. Forschungen 13; 1900; p. 130.

heimischen Geschichte etwas völlig Neues auf dem Gebiete der englischen Kunstdichtung dar. Bei dem ungewöhnlichen Erfolg, der ihnen sofort nach ihrem Erscheinen zuteil wurde, lag es durchaus nahe, dafs irgendein Balladendichter auf die Idee kam, etwas Ähnliches produzieren zu wollen, um so mehr als ihm die heimische Balladendichtung — wie später noch gezeigt werden wird — rein äufserlich bereits gewisse Anknüpfungspunkte bieten konnte. Weder Brief und Antwortbrief aber, noch die gerade hier vorliegende, in späteren Abschnitten genau zu charakterisierende und gegen ähnliche Erscheinungen abzugrenzende Doppelform sind der Strafsenballade vor 1600 eigentümlich zu denken. Es wird dies im weiteren Verlauf dieser Abhandlung in anderem Zusammenhange noch ausführlich dargelegt werden.

Behalten wir die sämtlichen für die Abhängigkeit der "Courtly New Ballad" von Draytons Episteln in Betracht kommenden Punkte im Auge, und machen wir uns gleichzeitig klar, dafs die Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince erst in der zweiten Auflage von "Englands Heroicall Epistles" 1598 erschienen ist,[1]) so werden wir dieses Jahr als den Terminus a quo betrachten und also unsere Ballade mit einiger Sicherheit zwischen 1598 und dem 1. März 1600 datieren dürfen. Da Terminus a quo und Terminus ad quem so nahe beieinander liegen, wird die bei William White erschienene Auflage als Erstauflage angesehen werden müssen. Das Entstehungsdatum unserer Ballade aber wird mit gröfster Wahrscheinlichkeit in die nächste Nähe des Datums der Eintragung zu rücken und damit nach dem Erscheinen der dritten wiederum erweiterten Auflage der "Heroical Epistles" (1599) anzusetzen sein.

Dank des interessanten und lehrreichen Einblicks in die Geheimwerkstatt elisabethanischer Balladenfabrikation, den uns "A Courtly New Ballad" zu gewähren vermag, gewinnt die gerade auf dem Gebiet der Strafsenballade im allgemeinen ziemlich nebensächliche Frage nach dem Verfasser hier einen nicht unerheblichen Reiz.

Man hat an Thomas Deloney gedacht. W. Chappell nennt ihn im ersten Bande der Roxburghe Ballads, p. 635

[1]) Vgl. Oliver Elton: "Michael Drayton. A Critical Study", 1905, p. 169/70.

unter "Attributed Authors" im Zusammenhang mit unserer p. 181 desselben Bandes beginnenden Ballade, und zwar scheint er die Sache für ziemlich sicher gehalten zu haben, da er unmittelbar vorher eine Zuweisung an Deloney mit einem Fragezeichen versehen hat, die uns hier interessierende aber nicht. Merkwürdigerweise fehlt jedoch bei der der "Courtly New Ballad" unmittelbar beigegebenen Erläuterung (p. 181) ein Hinweis auf Deloney völlig. Vielleicht ist Chappell der Gedanke erst gekommen, als die ersten Teile des Bandes bereits gedruckt waren, und er sich mit dieser kurzen Erwähnung begnügen mufste. Um einen blofsen Druckfehler wird es sich kaum handeln, da eine genaue Parallele existiert. Auch "The Lamentation of George Strangwidge" (Roxb. Ball. I, 558 ff.), bei der es nahe liegt, an Thomas Deloney zu denken, ist ihm nur unter "Attributed Authors" (p. 635) zugesprochen. Richard Sievers hat letzteres erwähnt, ersteres nicht[1]) und beide Balladen für seine Untersuchung nicht mit herangezogen. — F. O. Mann verweist in seiner Ausgabe der Werke Deloneys, die "A Courtly New Ballad" nicht enthält, darauf, dafs Ebsworth sie Deloney zugesprochen habe, und fügt lakonisch hinzu: "No evidence."[2]) Das bedeutet, dafs unsere Ballade in keiner der Deloney zugeschriebenen Balladensammlungen zu finden ist, dafs die von ihr vorhandenen Broadside Exemplare kein T. D. aufweisen und die Stationers' Registers seinen Namen nicht erwähnen. Wer mit der Balladenliteratur der elisabethanischen Zeit vertraut ist, wird ohne weiteres zugeben, dafs Deloney sie trotz dieses Fehlens äufserer Anhaltspunkte geschrieben haben könnte, und den Versuch, weitere gegen ihn als Verfasser zeugende Gründe ins Feld zu führen, nicht als überflüssig beiseite schieben.

Ist denn erwiesen, dafs Deloney zur Zeit der Entstehung unserer Ballade überhaupt noch lebte? Wenn wir Ebsworth,[3]) Sievers[4]) und Mann[5]) Glauben schenken wollen, dann wohl ja; denn alle drei behaupten, Deloney habe "Balladen auf

[1]) Richard Sievers: „Thomas Deloney. Eine Studie über Balladenlitteratur der Shakespearezeit". Palaestra 36; 1904; p. 5.

[2]) "The Works of Thomas Deloney", ed. by F. O. Mann; 1912; p. 503.

[3]) D. of N. B.

[4]) R. Sievers: „Thomas Deloney". Palaestra 36; 1904; p. 2.

[5]) "The Works of Thomas Deloney", ed. by F. O. Mann; 1912; p. 496.

Henry obtaining, did our weakenesse wound,
And laies the fault on *wanton Rosamond.*
(Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince, S. 228.)

7. *All men have their freedome to shew their intent,*
They win not a woman except she consent;
Who, then, *can impute to a man any fault,*
Who still goes uprightly while women doe halt.

To men is granted priviledge to tempt,
But in that charter women be exempt:
Men win us not, except we give consent.
Against our selves, except our selves are bent.
Who doth impute it is a fault to you?
You prove not false, except we be untrue;

8. *'Tis counted* [*a*] *kindnesse in men for to try,*
And vertue in women the same to deny;
For women inconstant can never be prov'd,
Untill by their betters therein they be mov'd.

It is your vertue, being men, to try,
And it is ours, by vertue to deny.
Your fault it selfe, serves for the faults excuse,
And makes it ours, though yours be the abuse.
. . . .
. . . .

9. *If women and modesty once doe but sever,*
Then farewell good name and credit for ever!

If modestie and women once do sever
We may bid farewell to our fame for ever.
(Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince, S. 228.)

And, royall King Edward, let me be *exilde*
Ere any man knowes [that] *my body's defil'd.*

And hath my father chose to live *exilde,*
Before his eyes should see *my youth defilde?*
. . . .
. . . .

10. *No, no, my old Father's reverent teares*
Too deepe an impression within my soul beares;

No, no, his reverend words, his holy teares,
Yet in my soule too deepe impression beares.
. . . .
. . . .

	Nor shall his bright honour that blot, by me, have *To bring his gray haires with griefe to the grave.*	*Nor shall that blot, by me his name shall have,* *Bring his gray haires with sorrow to his grave.* (Epistel Matildas an King John, S. 198.)
11.	*The heavens forbid that when I should dye,* *That any such sinne upon my soule lye;* If I have [yet] kept me from doing this sinne, My heart shall not yeeld with a Prince to beginne.	*Now God forbid; yet rather let me die,* *Then such a sin upon my soule should lie.* (Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince, S. 229.)
12.	Come *rather* with pitty *to weepe on my Tombe,* *Then, for my birth, curse my deare mother's Womb,* That brought forth a blossome that stained the tree With wanton desires to shame her and me.	*Better his teares to fall upon my tombe,* *Then for my birth to curse my mothers wombe.*
13.	Leave me (most noble King), tempt not, in vaine, My milk-white affections with lewdnesse to stain: *Though England will give me no comfort at all,* *Yet England shall yeeld me a sad buriall.*	*Though Dunmow give no refuge heere at all,* *Dunmow can give my body buriall.* (Epistel Matildas an King John, S. 198.)

Den Zufall für derartig weitgehende Parallelen in Gedankengang und Wort verantwortlich zu machen, dürfte völlig ausgeschlossen sein, insbesondere wenn man sich im einzelnen darüber klar wird, dafs das in dieser merkwürdigen Dopplung erscheinende Gedankenmaterial zum Teil unmöglich als Allgemeingut der Zeit, oder auch nur der Balladendichtung angesehen werden kann, sondern durchaus eigenartig und fernabliegend genannt werden mufs, dafs die wörtlichen Übereinstimmungen in ihrer Mehrzahl sich nicht durch die Formelhaftigkeit der Balladenpoesie, durch Reimbedürfnis oder Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit des Ausdrucks erklären lassen, sondern entschieden charakteristisch wirken, und dafs

ziemlich langen, fortlaufenden Stücken der einzelnen Episteln meist zwei oder noch mehr zusammenhängende Strophen der Ballade gegenüberstehen. Ist aber ein innerer Zusammenhang zwischen Ballade und Episteln vorhanden, dann gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder ist die Ballade in ihre Teile aufgelöst und den "Herocial Epistles" einverleibt worden, oder aber sie ist mosaikartig aus ursprünglich den Episteln eigentümlichen Wendungen zusammengeflickt worden. Mit anderen Worten: Entweder ist die Ballade das Primäre — dann liefert uns das genau bekannte Druckjahr der in Frage stehenden Episteln einen neuen Terminus ad quem — oder sie ist das Sekundäre — und wir gewinnen auf diese Weise für sie einen Terminus a quo.

Zur Klärung der Frage ist ein kurzes Eingehen auf Draytons *Heroical Epistles* notwendig. Es handelt sich bei diesen bekanntlich um eine bewufste, mehrfach von Drayton selbst bekundete Nachahmung der "Heroides" des Ovid,[1]) um im ganzen zwölf Epistelpaare — Brief und Antwortbrief — bekannter Persönlichkeiten der englischen Geschichte. Die Hauptmasse dieser Episteln ist 1597 im Druck erschienen. Die Eintragung in die Stationers' Registers datiert vom 12. Oktober 1597. Schon die Jahre 1598 und 1599 brachten dann erweiterte Ausgaben. Mit unserer Ballade in Beziehung steht nur das zweite Epistelpaar — ein Brief des King John an Matilda, Tochter des Lord Fitzwater, und ihre Antwort darauf — sowie der Antwortbrief der Alice, Countesse of Salsbury, an den Schwarzen Prinzen und der Antwortbrief der Mrs. Jane Shore an König Eduard IV. — Bei der Epistel des King John handelt es sich um eine Werbung: Matilda soll die Geliebte des Königs werden. Sie ist aus Furcht vor Gewalttat — der König hat ihren Vater bereits durch Verbannung aus dem Wege geräumt — Nonne geworden und weist in ihrem Antwortbrief des Verfolgers Ansinnen entrüstet zurück. Mrs. Shore dagegen nimmt den ähnlichen Antrag König Eduards IV. nach einigem Hin und Her an. Bei dem Epistelpaar des Black Prince und der Gräfin Salsbury liegt die Sache anders: Auch hier eine Werbung! Aber Gräfin

---

[1]) Vgl. z. B. "To the Reader" in 'Poems by Michael Drayton', Spenser Soc. 45/46, p. 166.

Salsbury ist von dem Schwarzen Prinzen zur Gemahlin ausersehen und damit zur künftigen Königin Englands. Sie gibt ihr Jawort.

Und nun sehe man sich einmal die beiden Teile der Ballade, vor allem den zweiten, genau an! Man wird hier von einer Strophe zur anderen im Zweifel sein, ob es sich um Zumutung, bzw. Zurückweisung eines illegalen Verhältnisses oder um Heiratsantrag und Ablehnung desselben handelt, und zwar im allgemeinen je nachdem, ob die betreffenden Zeilen Übereinstimmung mit dem Epistelpaar des King John und der Matilda, bzw. der Epistel der Mrs. Shore, oder dem Antwortbrief der Gräfin Salsbury zeigen. Besonders hingewiesen sei auf folgende Verse:

"Your head shall be deckèd with England's fair crown"
(I, Str. 10, 2).

"The name of a Princesse I never did crave"
(II, Str. 5, 1).

"I have not deserved to sleep by thy side,
Nor to be accounted for King Edward's bride"
(II, Str. 4, 3/4).

die unbedingt für die an zweiter Stelle erwähnte Auffassung zeugen und völlig unvereinbar sind mit Strophe 9—13 des zweiten Teils. Die beiden Eingangsstrophen des zweiten Teils mit ihrer Anrede: "Oh, wanton King Edward!" aber können einigermafsen in Einklang mit den soeben ausführlich zitierten Versen nur dann gebracht werden, wenn man sie sich aus dem Geiste der Nonne Matilda, nicht aber aus dem des Fair Maid of London gesprochen denkt.

Weiter! Die Verse:

"No, no, my old Father's reverent teares
Too deepe an impression within my soul beares"

spiegeln deutlich eine Situation aus dem Leben der Matilda wieder: Der in die Verbannung ziehende Lord Fitzwater, der die Tochter schutzlos zurücklassen mufs, ermahnt sie unter Tränen, ihre Frauenehre unter allen Umständen zu wahren. — In der Ballade dagegen schweben diese Verse völlig in der Luft. Das Gleiche gilt von den beiden Schlufszeilen des zweiten Teils.

Bei den Versen:

"Promotions and honours may often entice
The chastest that liveth, though never so nice" (I, Str. 6, 1/2)

rächt sich die einfache Herübernahme von Stellen aus den Episteln empfindlich, indem das, was in die Ausführungen der Mrs. Shore aufs beste paſst, im Munde des Werbers der Ballade psychologisch unmöglich wird.

Eine noch deutlichere Sprache reden die Verse:

"Two Brides young & princely, to Church have I led;
Two Ladies most lovely have deckèd my bed." (I, Str. 7, 1/2).

Es ist dies die einzige Angabe der Ballade, die eventuell zur Identifizierung des King Edward führen könnte. Libau[1]) hat sie nicht beachtet und ohne weiteres Eduard III. zum Helden gestempelt. C. H. Firth, der in seinem in "Shakespeare's England," 1916, enthaltenen Kapitel über „Ballads and Broadsides" "Edward IV's wooing of the Fair Maid of London" kurz erwähnte, folgte offenbar Ebsworth, der Eduard IV. in gleichem Zusammenhange mehrfach genannt hat. Da nun Ebsworth an einer Stelle (Roxb. Ball. VI, 65) von "a double-ballad entitled 'The Princely Wooing of the Fair Maid of London by the renowned King Edward the Fourth'" spricht, scheint es, als trage einer der späten, in Deutschland nicht zugänglichen Drucke einen in diesem Sinne willkürlich erweiterten Titel. "The Golden Garland of Princely Pleasures and Delicate Delights", 1620, "The Crown-Garland of Golden Roses", 1659, die Broadside Exemplare der Roxburghe-, der Crawford- und der Euing- Collection wissen, ebensowenig wie die Stationers' Registers, etwas von King Edward the Fourth, sondern nennen nur King Edward, und in den vorstehend zitierten Versen der Ballade ist ganz deutlich gesagt, daſs der Betreffende bereits zweimal verheiratet gewesen sei. Sehen wir uns daraufhin die Lebensgeschichte der sechs Eduards an, so finden wir, daſs einzig und allein Eduard I. zweimal geheiratet hat, und daſs seine zweite Gemahlin ihn bei weitem überlebte. Historisch ist also die der Ballade zugrundegelegte Situation nicht! Der Verfasser hat aller Wahrscheinlichkeit nach an keinen bestimmten King Edward gedacht,

[1]) G. Liebau: König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury". Literarhist. Forschungen 13; 1900; p. 130.

sondern einfach — um geschichtliche Tatsachen völlig unbekümmert — Verse der "Heroical Epistles," die auf die Gräfin Salsbury berechnet waren und ihm für seine Zwecke geeignet schienen, oberflächlich umgemodelt. — Angesichts dieses Sachverhaltes wäre es natürlich von vornherein verlorene Mühe, die Persönlichkeit des Fair Maid of London bestimmen zu wollen. Gustav Liebaus[1]) sehr vorsichtig ausgesprochene Vermutung, dafs es sich hier vielleicht um die Gräfin von Salisbury handle, ist völlig unhaltbar, trotzdem — — was er noch nicht ahnte — ihre aus Draytons Feder stammende Epistel offenbar ein paar Bausteine für unsere Ballade geliefert hat. Möglicherweise stand der Verfasser in bezug auf die Wahl von King Edward's Partnerin unter dem Einflufs einer uns verlorenen, am 23. Januar 1596/97 für Thomas Millington in die Stationers' Registers eingetragenen Ballade: "the faire maid of London her warninge to yonge women," bei der es sich jedenfalls um eine der üblichen gegen die Verführungskünste der Männer eifernden, völlig allgemein gehaltenen Balladen gehandelt haben wird.

Vergleichen wir jetzt diejenigen Strophen unserer Ballade, zu denen keine Parallelen aus den Episteln vorhanden sind, mit den übrigen, so werden wir ihnen gröfsere Einfachheit in Gedankengang und Wortgebung zugestehen müssen. Auch hierin aber liegt eine Bestätigung dessen, dafs die Ballade aus den Episteln geschöpft ist, ebenso wie in der Tatsache, dafs "A Courtly New Ballad" neben zahllosen ihrer Strafsengefährtinnen ungewöhnlich vornehm und fremd wirkt.

Den Schlufsstein des Beweises dafür, dafs die Abhängigkeit auf seiten der Ballade zu suchen ist, dürfte die Tatsache liefern, dafs ihre beiden Teile als Brief und Antwortbrief gedacht werden müssen. Nur so allein erklärt sich die charakteristischerweise auch gerade mit Versen der Episteln übereinstimmende dritte Strophe des zweiten Teils und insbesondere ihr Anfangsvers: „My colour is changed since you saw me last." Weder dem Dichter, noch dem Hörer oder Leser kann dabei eine mündliche Auseinandersetzung vorgeschwebt haben. — Draytons "Heroical Epistles" stellten in ihrer Übertragung der Kunstform Ovids auf Stoffe der

[1]) Literarhist. Forschungen 13; 1900; p. 130.

heimischen Geschichte etwas völlig Neues auf dem Gebiete der englischen Kunstdichtung dar. Bei dem ungewöhnlichen Erfolg, der ihnen sofort nach ihrem Erscheinen zuteil wurde, lag es durchaus nahe, daſs irgendein Balladendichter auf die Idee kam, etwas Ähnliches produzieren zu wollen, um so mehr als ihm die heimische Balladendichtung — wie später noch gezeigt werden wird — rein äuſserlich bereits gewisse Anknüpfungspunkte bieten konnte. Weder Brief und Antwortbrief aber, noch die gerade hier vorliegende, in späteren Abschnitten genau zu charakterisierende und gegen ähnliche Erscheinungen abzugrenzende Doppelform sind der Straſsenballade vor 1600 eigentümlich zu denken. Es wird dies im weiteren Verlauf dieser Abhandlung in anderem Zusammenhange noch ausführlich dargelegt werden.

Behalten wir die sämtlichen für die Abhängigkeit der "Courtly New Ballad" von Draytons Episteln in Betracht kommenden Punkte im Auge, und machen wir uns gleichzeitig klar, daſs die Epistel der Gräfin Salsbury an den Blacke Prince erst in der zweiten Auflage von "Englands Heroicall Epistles" 1598 erschienen ist,[1]) so werden wir dieses Jahr als den Terminus a quo betrachten und also unsere Ballade mit einiger Sicherheit zwischen 1598 und dem 1. März 1600 datieren dürfen. Da Terminus a quo und Terminus ad quem so nahe beieinander liegen, wird die bei William White erschienene Auflage als Erstauflage angesehen werden müssen. Das Entstehungsdatum unserer Ballade aber wird mit gröſster Wahrscheinlichkeit in die nächste Nähe des Datums der Eintragung zu rücken und damit nach dem Erscheinen der dritten wiederum erweiterten Auflage der "Heroical Epistles" (1599) anzusetzen sein.

Dank des interessanten und lehrreichen Einblicks in die Geheimwerkstatt elisabethanischer Balladenfabrikation, den uns "A Courtly New Ballad" zu gewähren vermag, gewinnt die gerade auf dem Gebiet der Straſsenballade im allgemeinen ziemlich nebensächliche Frage nach dem Verfasser hier einen nicht unerheblichen Reiz.

Man hat an Thomas Deloney gedacht. W. Chappell nennt ihn im ersten Bande der Roxburghe Ballads, p. 635

[1]) Vgl. Oliver Elton: "Michael Drayton. A Critical Study", 1905, p. 169/70.



unter "Attributed Authors" im Zusammenhang mit unserer p. 181 desselben Bandes beginnenden Ballade, und zwar scheint er die Sache für ziemlich sicher gehalten zu haben, da er unmittelbar vorher eine Zuweisung an Deloney mit einem Fragezeichen versehen hat, die uns hier interessierende aber nicht. Merkwürdigerweise fehlt jedoch bei der der "Courtly New Ballad" unmittelbar beigegebenen Erläuterung (p. 181) ein Hinweis auf Deloney völlig. Vielleicht ist Chappell der Gedanke erst gekommen, als die ersten Teile des Bandes bereits gedruckt waren, und er sich mit dieser kurzen Erwähnung begnügen mufste. Um einen blofsen Druckfehler wird es sich kaum handeln, da eine genaue Parallele existiert. Auch "The Lamentation of George Strangwidge" (Roxb. Ball. I, 558 ff.), bei der es nahe liegt, an Thomas Deloney zu denken, ist ihm nur unter "Attributed Authors" (p. 635) zugesprochen. Richard Sievers hat letzteres erwähnt, ersteres nicht [1]) und beide Balladen für seine Untersuchung nicht mit herangezogen. — F. O. Mann verweist in seiner Ausgabe der Werke Deloneys, die "A Courtly New Ballad" nicht enthält, darauf, dafs Ebsworth sie Deloney zugesprochen habe, und fügt lakonisch hinzu: "No evidence." [2]) Das bedeutet, dafs unsere Ballade in keiner der Deloney zugeschriebenen Balladensammlungen zu finden ist, dafs die von ihr vorhandenen Broadside Exemplare kein T. D. aufweisen und die Stationers' Registers seinen Namen nicht erwähnen. Wer mit der Balladenliteratur der elisabethanischen Zeit vertraut ist, wird ohne weiteres zugeben, dafs Deloney sie trotz dieses Fehlens äufserer Anhaltspunkte geschrieben haben könnte, und den Versuch, weitere gegen ihn als Verfasser zeugende Gründe ins Feld zu führen, nicht als überflüssig beiseite schieben.

Ist denn erwiesen, dafs Deloney zur Zeit der Entstehung unserer Ballade überhaupt noch lebte? Wenn wir Ebsworth, [3]) Sievers [4]) und Mann [5]) Glauben schenken wollen, dann wohl ja; denn alle drei behaupten, Deloney habe "Balladen auf

[1]) Richard Sievers: „Thomas Deloney. Eine Studie über Balladenlitteratur der Shakespearezeit". Palaestra 36; 1904; p. 5.

[2]) "The Works of Thomas Deloney", ed. by F. O. Mann; 1912; p. 503.

[3]) D. of N. B.

[4]) R. Sievers: „Thomas Deloney". Palaestra 36; 1904; p. 2.

[5]) "The Works of Thomas Deloney", ed. by F. O. Mann; 1912; p. 496.

Kemp's Morristanz nach Norwich" geschrieben. Dieser Morristanz fand zwischen dem 11. Februar und dem 11. März 1599/1600 statt.[1]) Geschildert hat Kemp ihn selbst in einem kleinen Schriftchen "*Kemps Nine Daies Wonder*" — in die Stationers' Registers eingetragen am 22. April 1600 — und zwar wie er mehrfach darlegt, um all den ungeheuerlichen Lügenmärchen entgegenzutreten, die über jenes Unternehmen verbreitet worden waren. In der dem Ganzen vorangeschickten Widmung an Mrs. Anne Fitton sagt er:

"One hath written Kemps farewell to the tune of Kery, mery, Buffe; another, His desperate daungers in his late travaile; the third, His entertainement to New-Market; which towne I came never neere by the length of halfe the heath"[2]) usw.

Der genauen Darstellung seiner Erlebnisse und Leistungen folgt dann ein Anhang: "Kemps humble request to the impudent generation of Balladmakers ..." "To the tune of Thomas Delonie's Epitaph". Hier wendet er sich an die ganze Zunft der Balladendichter und verlangt sehr energisch, dafs sie ihn bei künftigen Fahrten mit den Erzeugnissen ihrer Kunst verschonen möchten. Dann fährt er fort:

"I have made a privie search what private Jigmonger of your jolly number hath been the Author of these abhominable ballets written of me. I was told it was the great ballet-maker T. D., alias Tho. Deloney, ... but I was given since to understand your late generall Tho. dyed poorely, as ye all must do, and was honestly buried, ... The quest of inquiry finding him by death acquited of the Inditement [inditement = 1. a formal accusation, 2. obs. or. arch. the action of composing in prose or verse, composition. N. E. D.], I was let to wit that another Lord of litle wit, ..., was vehemently suspected; but after due inquisition was made, he was at that time knowne to live like a man in a mist, having quite given over the mistery. Still the search continuing, I met a proper upright youth, ..., and hee tolde me there was a fat filthy ballet-maker, ..., and ten to one but he had thus terribly abused me and my Taberer ..."

Auch diese Spur erweist sich als falsch!

"Yet all this while could not I finde out the true ballet-maker, till by chaunce a friend of mine puld out of his pocket a booke in Latine,

---

[1]) Vgl. "Kemp's Nine Days' Wonder", ed. by Edw. Arber, "An English Garner", Vol. VII, 1883, p. 15ff.

[2]) Zitiert nach der Ausgabe von Alex. Dyce, London 1840, Camden Society, p. 1.

......., written by one of the vilest and arrantest lying Cullians that ever writ booke, his name Jansonius, ... But see the luck on't: this beggerly lying busie-bodies name brought out the Ballad-maker, and, it was generally confirmd, it was his kinsman ..."[1])

Die Situation ist demnach doch wohl folgende: Eine Reihe Balladendichter haben Kemps Morristanz besungen und dabei die tollsten Lügen produziert. Eine bestimmte Gruppe von Balladen hat ihn ganz besonders erbost, und nach deren Verfasser fahndet er. Man nennt ihm den bedeutendsten Balladendichter, Thomas Deloney, aber bei näherer Erkundigung erfährt er, daſs der zu der in Frage kommenden Zeit bereits tot war und setzt deshalb seine Nachforschungen fort, um noch zweimal auf eine falsche Spur zu geraten, dann aber endlich den Schuldigen — offenbar Richard Johnson[2]) — zu ermitteln. Damit aber liefert dieser ganze Angriff doch gerade den Beweis, daſs Thomas Deloney eben Kemps Morristanz nicht besungen hat.[3]) Liest man ferner Kemps Schilderung seines Auszuges aus London am 11. Februar und hört von ihm, daſs noch am Donnerstag, den 14. Februar auf dem Wege von Romford nach Burntwood und von Burntwood nach Ingerstone sich Londoner in seinem Geleit befunden haben, so wird man annehmen dürfen, daſs die Balladendichter vom 11. Februar 1599/1600 an eifrigst mit dem höchst aktuellen Thema beschäftigt waren. Dazu stimmt Kemps Angabe, daſs Balladen wie "Kemps farewell" und "His entertainment to Newmarket" geschrieben worden seien, trefflich. Wenn Thomas Deloney als Verfasser derartiger Balladen auf jene Tanzleistung durchaus nicht mehr in Betracht kam, dann muſs er doch wohl Mitte Februar bereits zu den Toten gehört haben, und dann ist schon aus diesem Grunde sehr fraglich, ob er die am 1. März ins Buchhändlerverzeichnis eingetragene

---

1) "Kemp's Nine Daies' Wonder", ed. by Alex. Dyce, 1840, Camden Society, p. 20—22.

2) Vgl. "Kemp's nine days' wonder", ed. by E. Arber, "An English Garner" VII, p. 37; ferner die Ausgabe von Alex. Dyce 1840 (Camden Society), p. 34/35, H. W. Willkomm: „Über R. Johnsons 'Seven Champions of Christendom'", Diss. Berlin 1911, p. 155, und Arundell Esdaile: "A Liste of English Tales and Prose Romances printed before 1740"; 1912, p. 84.

3) So scheint ihn auch A. F. Lange in der Einleitung zu seiner Ausgabe der „Gentle Craft", Palaestra 18, 1903, p. XIII aufgefaſst zu haben.

und wahrscheinlich nicht sehr viel früher entstandene "Courtly New Ballad" verfafst haben kann.[1])

Sehr viel wichtiger noch ist, dafs ihm eine Arbeitsmethode, wie diese Ballade sie zeigt, ein derartig unbekümmertes, oder richtiger vielleicht unverschämtes Schalten mit geistigem Eigentum anderer trotz der eingehenden Untersuchungen von Sievers[2]) und Mann,[3]) sowie der gerade in diesem Punkte ergänzenden Ausführungen von Koeppel[4]) und auch Lange[5]) und Brie[6]) bisher nirgends hat nachgewiesen werden können. Sievers allerdings spricht bei Behandlung von "Lancelot du Lake" ("The Noble Acts of Arthur of the Round Table, and of Lancelot du Lake") in Anlehnung an Ausführungen Dixons[7]) von „fast sklavischer Abhängigkeit Deloneys von Malory", aber abgesehen davon, dafs er die Echtheitsfrage völlig unberücksichtigt gelassen hat,[8]) zeigt eine Nachprüfung ohne weiteres, dafs der Tatbestand hier nicht im geringsten mit dem der "Courtly New Ballad" zu vergleichen ist. Deloney konnte offenbar doch zu viel, war zu selbständig, um zu derlei Raubzügen in das Gebiet der unmittelbar zeitgenössischen Dichtung seine Zuflucht nehmen zu müssen.

Von Interesse und nicht ohne Bedeutung ist in unserem Zusammenhange auch die Frage, ob Deloney wohl jemals Doppelballaden verfafst hat. In der ältesten uns erhaltenen Ausgabe der "Garland of good Will" von 1631[9]) findet sich als Schlufsstück eine Doppeldichtung, die Richard Sievers unter „Lyrische Balladen" pathetischen Inhalts stellt. Die beiden Teile umfassen nur je zwei Strophen und tragen die Überschrift: „*The lover by his gifts thinkes to conquer chastitie, and with his gifts sends these verses to the Lady*" und "*The womans answer.*" Sie sind völlig unpersönlich gehalten. Der erste Teil

---

[1]) W. Kellers Feststellung: Da Deloney vor dem April 1601 gestorben war", Shakesp.-Jahrb. 41, p. 227 beruht offenbar auf einem Irrtum.

[2]) R. Sievers: „Thomas Deloney". Palaestra 36; 1904.

[3]) F. O. Mann: "The Works of Thomas Deloney", 1912, Notes.

[4]) Herrigs Archiv, Bd. 111 (1903), p. 213 ff. und Bd. 112 (1904), p. 432 ff.

[5]) Palaestra 18, p. XVI ff.

[6]) Shakesp.-Jahrb. 48, p. 138—40.

[7]) Percy Society XXX, p. 136—40.

[8]) Vgl. hierzu No. 2107, 2915 u. 1951 von H. E. Rollins: "An Analytical Index to the Ballad-Entries . . .", Studies in Philology, Vol. XXI, 1924.

[9]) Hrsg. von F. O. Mann in "The Works of Thomas Deloney", 1912.

variiert in überaus gekünstelter Form den Gedanken: Gold vermag alles! Der zweite widerspricht dem. Wären nicht die Überschriften, so würde man das Ganze ohne weiteres als eine Gegenüberstellung verschiedener Lebensauffassungen ansehen können, wie sie in der älteren Kunstlyrik des öfteren zu finden ist. Botschaft eines Liebenden und Antwort der Geliebten würde man sicher nicht dahinter vermuten. — F. O. Mann ist bereits aufgefallen, dafs die letzten drei Stücke der "Garland of good Will", d. h. *"A farewell to love"* – 1587 in William Byrds "Psalms, sonets, and songs of sadness and pietie" zu finden[1]) und in einem Manuskript des 16. Jahrhunderts als von Sir Walter Ralegh verfafste Antwort auf ein von einem gewissen Sir Thomas Heneage herrührendes Kunstprodukt bezeichnet[2]) — sowie unsere Doppeldichtung "are in quite a different style from the rest of Deloney's known poetry ... It may be that Deloney himself appropriated these poems from other sources for his own collection, but more probably they were added by the printer to an earlier edition to bring the volume up to the required size."[3]) Man wird bei näherer Beschäftigung mit Deloney dem Schlufsgedanken dieser Ausführungen energisch zustimmen und damit die Frage, ob uns von Deloney irgendwelche Doppeldichtungen, die auch nur leise an "A Courtly New Ballad" erinnern könnten, überliefert seien, verneinen müssen.

Schliefslich bliebe noch zu erwähnen, dafs sich von den Deloney zugeschriebenen Werken nach dem heutigen Stande der Forschung anscheinend nur die Ballade "The Spanisch Ladies Love" für William White eingetragen findet. Die Eintragung datiert vom 11. Juni 1603, also über drei Jahre nach Deloneys Tode. Es könnte sich demnach sehr wohl um einen Neudruck einer bedeutend früher entstandenen und in anderem Verlage erschienenen Dichtung handeln. Überdies hat Ebsworth die Autorschaft Deloneys gerade für diese an viertletzter Stelle in der "Garland of Good Will" stehende Ballade bestritten.[4])

---

[1]) Vgl. Wilh. Bolle: „Die gedruckten engl. Liederbücher bis 1600", Palaestra 29; 1903; p. 3/4.

[2]) Vgl. A. H. Bullen: "Shorter Elizabethan Poems", 1903; Introduction p. XII.

[3]) F. O. Mann: "The Works of Thomas Deloney", 1912, p. 584.

[4]) D. of N. B.



Sievers und Mann sind auf die Echtheitsfrage leider nicht eingegangen.

Der enge Zusammenhang zwischen den "Heroical Epistles" und "A Courtly New Ballad" legt natürlich den Gedanken nahe, ob Michael Drayton als Verfasser der letzteren anzusehen sei. Drayton hat sich mehrfach und sehr verächtlich über "Base Ballatry"[1]) geäufsert. Aber Balladen scheinen verhältnismäfsig gut bezahlt worden zu sein,[2]) und Drayton hat zwischen 1597 und 1602 sehr eifrig mit Antony Munday, einem der populärsten Balladenschreiber der Zeit, an Dramen für Henslowe zusammengearbeitet.[3]) Zwei Balladen in höherem Stil: "The Ballad of Agincourt" und die einen Teil der 8. Ekloge bildende Schäferballade von der schönen Dowsabell gehören mit zu dem Besten, was er geschaffen hat. An sich wäre also keineswegs durchaus unmöglich, dafs er es anonym und bei einem sonst nie von ihm gewählten Verleger auch einmal mit einer Strafsenballade versucht hätte. H. E. Rollins erklärt: "At one time or another, ..., practically every great poet and playwright of the period wrote a ballad or two."[4]) Aber hätte Drayton bei einem solchen Versuch nicht vielleicht doch sehr viel Besseres hervorgebracht? Hätte er sich derartig wörtlich kopiert? Hätte er vor allem jenen Verstofs gegen die Geschichte begangen, durch den das Ganze auf keinen der Eduards pafst? Es liefse sich annehmen, er habe die Ballade in einer übermütig tollen Laune — vielleicht um eine Wette zu gewinnen — in ein paar Augenblicken hingeschmiert. Er habe hier seiner ganzen Verachtung gegen diese Art Dichtung Ausdruck gegeben, indem er einfach irgendwelche Verse aus seinen Episteln, wie sie ihm gerade in den Sinn kamen, aneinanderreihte und bei genauer Kenntnis der vaterländischen Geschichte historischen Unsinn schrieb. Aber so recht will insbesondere das letztere zu dem Bilde des in historischen Dingen pedantisch ängstlichen Drayton nicht stimmen.

---

[1]) Vgl. "Minor Poems of M. Drayton", ed. by Cyril Brett, 1907, p. 93 oder Spenser Society N. S. 3; Part III; p. 329.

[2]) Vgl. C. H. Firth: "Ballads and Broadsides", Shakespeare's England, 1916, II, 513/14, und H. E. Rollins: "The Black-Letter Broadside Ballad", P. M. L. A. 34, 1919, p. 296 ff.

[3]) Vgl. L. Whitaker: "M. Drayton as a Dramatist" 1903, p. 410/11.

[4]) H. E. Rollins: The Black-Letter Broadside Ballad". P. M. L. A. Vol. 34; 1919, p. 260.

Man wird die Möglichkeit, dafs er "A Courtly New Ballad" verfafst haben könnte, nicht völlig aus den Augen lassen dürfen, aber viel Wahrscheinlichkeit wird der Annahme entschieden nicht zuzubilligen sein, ganz besonders dann nicht, wenn einigermafsen deutliche Spuren in völlig andere Richtung weisen.

Unsere Ballade steht, wie eingangs in anderem Zusammenhange schon kurz erwähnt wurde[1]) in vier auf uns gekommenen Garlands des 17. Jahrhunderts. Der vollständige Titel der ersten lautet:

"The Golden Garland of Princely pleasures and delicate Delights. Wherein is contained the Histories of many of the Kings, Queenes, Princes, Lords, Ladies, Knights and Gentelwomen of this Kingdome. Being most pleasant Songs and Sonnets to sundry new Tunes now most in use: The third time Imprinted, enlarged and corrected by Richard Johnson. Divided into two Parts. Printed at London by A. M. for Thomas Langley and are to be sold at his Shop over against the Sarazens Head without Newgate. 1620."

Von früheren Auflagen ist nichts erhalten. Unsere dritte Auflage ist — soweit bekannt — nur durch das im Britischen Museum befindliche Exemplar vertreten. — Das Titelblatt der zweiten Sammlung verkündet:

"The Crown Garland of Golden Roses. Gathered out of Englands Royall Garden, Set forth in many pleasant new Songs and Sonnets. With new additions never before imprinted. Divided into two parts by R. Johnson. London. Printed for W. Gilbertson ...... 1659.[2])

Auch die älteste, unsere Ballade allerdings nicht enthaltende Auflage der "Crown Garland" von 1612 trägt Richard Johnsons Namen,[3]) ebenso wie ihn die Stationers' Registers ausdrücklich als Verfasser der Sammlung erwähnen.[4]) Johnsons Todesjahr ist unbekannt. Man hat meist angenommen, dafs die erweiterte Ausgabe der "Crown Garland" von 1659 noch auf ihn selbst zurückgehe. Nachweisen läfst sich nur, dafs er 1621, eventuell 1622 — sicher also bei Erscheinen der

---

[1]) Vgl. p. 2 und Anm. 2 daselbst.

[2]) Zitiert nach W. C. Hazlitt: "Handbook ..." 1867.

[3]) Vgl. die von Chappell besorgte Ausgabe, Percy Society VI. — I. P. Collier hielt die "Golden Garland" 1620 für einen blofsen Neudruck der "Crown Garland", 1612, eine Ansicht, der T. Seccombe im D. of N. B. energisch entgegengetreten ist.

[4]) Vgl. die Eintragung vom 18. Februar 1611/12 (Arber III, 478).



erstzitierten Garland — noch schriftstellerisch tätig war.[1]) Zu der dritten nach Chappell[2]) "A Courtly New Ballad" enthaltenden Sammlung des 17. Jahrhunderts, der anonym überlieferten "Cupid's Garland", bemerkt Ebsworth[3]): "The contents in part coincide with Richard Johnson's 'Crowne Garland of Goulden Roses'". Die vierte dem 17. Jahrhundert angehörende und nach Ebsworth[4]) unsere Ballade übermittelnde Sammlung endlich ist, wie früher schon angedeutet wurde,[5]) offenbar identisch mit No. 25 der "Garlands" in Hazlitts "Handbook" zu denken, wo als ausführlicher Titel gegeben wird:

"The Golden Garland of Princely Delight, wherein is contained the History of many of the Kings, Queens, Princes etc. Being most pleasant Songs and Sonnets to Sundry New Tunes much in request. The *thirteenth edition* with additions. Printed for I. Deacon."

Die Übereinstimmungen im Titel scheinen darauf hinzudeuten, daſs die letztgenannte Garland eine späte, ohne Verfassernamen und Jahr veröffentlichte Auflage der "Golden Garland of Princely pleasures and delicate Delights" von 1620 darstellt. In diese Richtung weist auch, wenn Chappell in "Old English Popular Music", 1855—57, durchweg von *The Golden Garland of Princely Delights* (oder "Delight"), 3rd ed. 1620,[6]) spricht, ebenso in "Roxburghe Ballads" I, 347. Dagegen zeugt andererseits Hazlitts Anordnung der beiden Sammlungen. Klarheit in diesem Punkte lieſse sich nur in England gewinnen, und auch dann nur, wenn Einsicht in das undatierte, nicht im Britischen Museum befindliche[7]) Exemplar möglich wäre. Ebsworth lag, als er 1878 im ersten Band der Bagford Ballads die "Courtly New Ballad" im Zusammenhange mit der "Golden Garland of Princely Delights" erwähnte, sicher das undatierte, anonym veröffentlichte Exemplar vor. Er hätte sonst zweifellos auf Verfasser und Entstehungsjahr hingewiesen. Erst bei

---

[1]) Vgl. H. W. Willkomm: „Über R. Johnsons 'Seven Champions of Christendom'", Diss. Berlin 1911, p. 11 und p. 28—30.

[2]) Vgl. Roxb. Ballads I, 181.

[3]) Ebenda VI, 766.

[4]) Bagford Ballads I, 261.

[5]) Vgl. p. 5.

[6]) Auch die zweite, von H. E. Woolridge bearbeitete Auflage der "Popular Music", 1893, zeigt hierin keine Änderung.

[7]) Die Angabe verdankt Verf. wiederum Mr. Bertram Lloyd, London.

der Arbeit am sechsten Bande der "Roxburghe Ballads" 1889 ist Ebsworth offenbar mit Richard Johnsons 'Crown Garland' näher bekannt geworden — in dieser zu findende Balladen der Roxburghe Collection versieht er jetzt ohne weiteres mit dem Vermerk: "By Richard Johnson" oder "Written by Richard Johnson" — und hier hat er dann auch einmal bei Behandlung von "King Lear and his Three Daughters" (p. 710) "The Golden Garland of Princely Pleasures and Delicate Delights" erwähnt und mit Bezug auf diese Sammlung sofort am Schlufs jener Ballade vermerkt: "Written by Richard Johnson, printed before 1620." Schliefslich hat er p. 66 dieses sechsten Bandes der "Roxburghe Ballads" bei Erwähnung der Melodie von *Fair Angel of England* flüchtig, ohne jede Begründung hingeworfen: "Probably written by Richard Johnson" und damit seiner von F. O. Mann zitierten Ansicht, dafs Deloney als Verfasser anzusehen sei, selbst widersprochen.[1]) — Ob sich Ebsworth bei seinem kurzen Hinweis auf Johnson über das Vorhandensein unserer kurzen Doppelballade in "Crown Garland", 1659, und "Golden Garland", 1620, klar gewesen ist, oder ob er nur an eine der beiden Sammlungen gedacht hat, läfst sich nicht feststellen. Wahrscheinlich ist bei der besonderen Art des Ebsworthschen Arbeitens, dafs er das "Probably" in "Certainly" verwandelt hätte, wenn ihm beide Sammlungen vorgeschwebt hätten.

Überlegen wir uns, dafs man sich bei einem grofsen Teil der allgemein Deloney zuerkannten Balladen einzig und allein auf ihr Vorkommen in der unter Deloneys Namen überlieferten "Garland of good Will" von 1631 oder gar 1678, bzw. ihr Enthaltensein in den sogar ohne Verfassernamen erschienenen "Strange Histories" von 1602 oder 1607 stützt, so werden wir — ganz abgesehen von "Cupid's Garland" und der Frage nach dem Zusammenhang der beiden "Golden Garlands" — das Vorhandensein unserer Doppelballade in zwei unter Richard Johnsons Namen gehenden verschiedenen Sammlungen als nicht unwichtigen Faktor in der Frage nach dem Autor buchen dürfen, trotzdem keineswegs versucht werden soll, Richard

[1]) Voraussetzung für letztere Behauptung ist allerdings, dafs F. O. Manns nicht lokalisierte Angabe stimmt. Eine in dieser Richtung gehende Ebsworthsche Äufserung war trotz aller Bemühungen nicht aufzufinden, und eine Verwechselung mit Chappell wäre nicht unmöglich.



Johnson für den Gesamtinhalt der beiden Sammlungen voll verantwortlich zu machen.[1])

C. H. Firth bezeichnet in seiner Abhandlung über "Ballads and Broadsides", Shakespeares England, 1916, p. 529, die durch Shakespeare allbekannte Ballade von "King Cophetua" als "doubtless written by Richard Johnson whose *Crowne Garland* contains the oldest extant version of it". Da verdient Beachtung, dafs die beiden unter Johnsons Namen überlieferten Fassungen unserer Doppelballade in kleinen Abweichungen durchweg zusammenzugehen scheinen. In beiden Sammlungen lautet der Titel: "A Courtly new Song of the Princely wooing of the fair Maid of London by King Edward" und auch die vom 1. März 1599/1600 datierende Eintragung in die Stationers' Registers spricht von "A Courtly new songe", so dafs uns hier offenbar die Originalfassung des Titels vorliegt. Der erste Vers des ersten Teils lautet in beiden Sammlungen: "Fair angel of England, thy beauty so bright", während das Exemplar der Roxburghe Collection "most bright" hat. Der erste Vers des zweiten Teiles ist in beiden "Garlands" mit den Worten: "Oh wanton King Edward, 't is labour in vain" überliefert, während die Roxburghe Collection "thy labour is vain" zeigt.[2])

Gerade von Richard Johnson auch sind in der in Frage kommenden Zeit nachweisbar Werke bei William White verlegt worden. Den ersten Teil seines "Tom a Lincolne" finden wir am 24. Dezember 1599, also nur reichlich zwei Monate vor unserer Doppelballade für White in die Stationers' Registers eingetragen, den zweiten, eine Fortsetzung darstellenden Teil am 20. Oktober 1607.

Richard Johnson stand in seinem Können entschieden sehr erheblich hinter Deloney zurück. Eine genaue Untersuchung

---

[1]) Vgl. H. E. Rollins: "Concerning Bodleian MS. Ashmole 48; Mod. Lang. Notes 34; 1919; p. 347.

[2]) Ein durchgehender Vergleich des Wortlautes der beiden 'Garlands' war Verf. leider nicht möglich. Die gemachten Angaben verdankt sie — soweit sie die 'Golden Garland' betreffen — Mr. Bertram Lloyd, London. — Die Unterschiede zwischen der Fassung der 'Crown Garland', Percy Society XV, 1845, und derjenigen der "Roxb. Ballads" sind, da Chappell zum Teil nach der 'Crown Garland' verbesserte, so geringfügig, dafs für den Vergleich mit den "Heroical Epistles" ohne Bedenken die letztere, leichter zugängliche gewählt werden konnte.

seiner Arbeitsmethode würde weit über den Rahmen dieser Abhandlung hinausgehen. Der Erwähnung bedarf W. C. Hazlitts zusammenfassendes Urteil über Johnsons "Pleasant Conceites of Old Hobson." Es lautet: "This trashy pamphlet is a series of thefts from the 'C. Mery Talys' and other sources, and has next to nothing to identify it with Hobson."[1]) Es gründet sich auf ins einzelne gehende Forschungen anläfslich der Herausgabe der "Pleasant Conceites" durch Hazlitt. Zur Erläuterung seien noch ein paar der Fufsnoten der Ausgabe[2]) zitiert. Es heifst zu Conceit No. 15, S. 28: "This is almost a literal copy of the 10th Tale of 'Mery Tales, &c.' (edit. Berthelet)", zu No. 18, S. 33: "This is a reproduction with very slight variation of No. 54 of 'Mery Tales and Quick Answers' (1530) ...", zu No. 19, S. 34: "No. 72 of the 'Mery Tales and Quick Answers' (1530) is entitled, 'Of the Two Yong men that rode to Walsingham', and is identically the same as the above", zu No. 20, S. 35: "This is an almost exact copy of No. 16 of 'Mery Tales, &c.' (1530)", zu No. 31, S. 48: "This is, singularly enough, two or three of the 'Mery Tales and Quick Answers' rolled into one." Insbesondere die letztzitierte Feststellung ist im Hinblick auf die Entstehung unserer Doppelballade aufserordentlich interessant! — Neben Hazlitt wäre noch Thomas Percy zu nennen, der in seinen *Reliques of Ancient English Poetry* mit Bezug auf Johnsons *Seven Champions* erklärte: "At least the story of St. George and the fair Sabra, is taken almost verbatim from the old poetical legend of 'Syr Bevis of Hampton'"[3]) und diese Behauptung durch reichliche Textproben aus beiden Werken vollauf belegte. Dabei hat nach den durchaus einleuchtenden Untersuchungsergebnissen von John E. Matzke[4]) Johnson nicht einmal die von Percy herangezogene Fassung des *Bevis* benutzt, sondern eine uns verlorene, die inhaltlich seiner Bearbeitung noch um vieles näher stand. Man wird also vermuten dürfen, dafs auch die wörtlichen Übereinstimmungen noch gröfsere gewesen sein werden. Bei den von

[1]) W. C. Hazlitt: "Handbook ..." 1867.

[2]) "Shakespeare Jest-Books", ed. by W. C. Hazlitt, 1864.

[3]) Vgl. die Anmerkung zu "The Birth of St. George", Vol. III, Book 3 der "Relics". — Zitiert ist hier nach einer Ausgabe von 1803, Francfort.

[4]) I. E. Matzke: "The Legend of St. George", etc. P. M. L. A. XIX, 1904.

Percy zitierten Partien allerdings ist für stärkere wörtliche Anlehnung tatsächlich kaum noch Raum. Zieht man aufser Hazlitt, Percy und Matzke auch noch die Ausführungen von Willkomm[1]), Sandkühler[2]) und Brie[3]) über Richard Johnson heran, versenkt man sich vor allem selbst in die Lektüre seiner Werke, so gewinnt man durchaus den Eindruck, dafs hier der Mann gefunden ist, dem der für die "Courtly New Ballad" nachgewiesene Plünderungszug in das Gebiet der "Heroicall Epistles" ohne weiteres zugetraut werden kann. Richard Johnson ist der geborene Kompilator, und wie er seine Motive aus allen ihm nur irgend zugänglichen Quellen zusammengestoppelt und bunt durcheinandergewürfelt hat, so wird er auch unbedenklich ihm geeignet erscheinende Dichterstellen zusammengetragen und nach eiliger, dem neuen Zusammenhang nur ganz oberflächlich gerecht werdender Abänderung aneinandergereiht haben, wo immer sich Gelegenheit dazu bot.

Einen beachtenswerten Anhaltspunkt für unsere Autorfrage liefert wohl die Tatsache, dafs in Richard Johnsons "Crown Garland" von 1612 zwei Doppeldichtungen stehen, die genau dem durch die "Courtly New Ballad" repräsentierten, später noch näher abzugrenzenden Typ entsprechen,[4]) und dafs es sich — wie in dem letzten Teil dieser Abhandlung noch eingehend gezeigt werden wird — dabei offenbar um die früheste Überlieferung von Exemplaren dieses Typs handelt. — Die 1659 erschienene Auflage der "Crown Garland" enthält aufser jenen beiden und unserer Doppelballade noch eine vierte Doppeldichtung,[5]) die allerdings inhaltlich und der Form nach nicht mehr ganz unbedingt mit den anderen dreien zusammenstimmt.

Zum Schlufs sei noch kurz darauf hingewiesen, dafs Chappell in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe der "Crown Garland" von 1612[6]) mit Bezug auf die Ballade "The Life

[1]) H. W. Willkomm: „Über R. Johnsons 'Seven Champions of Christendom'". Diss. Berlin, 1911.

[2]) K. M. Sandkühler: „Der Drachenkampf des heiligen Georg". Diss. München, 1913.

[3]) F. Brie: „Roman und Drama im Zeitalter Shakespeares". Shakesp.-Jahrb. 48; 1912; p. 142/43.

[4]) Percy Soc. VI, p. 55—57 und p. 65—68.

[5]) Ebenda XV, p. 6—11.

[6]) Ebenda VI, p. 82/83, Anmerkung zu p. 83.

and Death of Famous Tho. Stukely" eine Stelle aus den "Old Ballads" von 1727 zitiert, die die unhistorische Darstellung des der Dichtung zugrundeliegenden Stoffes rügt, und dafs man beim Lesen der in der "Crown Garland" von 1659 enthaltenen Ballade "The Lamentable Fall of the Great Duchess of Gloucester, the Wife of Duke Humphrey" zu seinem Erstaunen die geschichtlichen Ereignisse, wie sie einem durch die Chroniken, durch "Heinrich VI.", 2. Teil, und durch Draytons "Heroical Epistles" vertraut sind, vollständig auf den Kopf gestellt findet, indem hier die Herzogin erst nach Duke Humphreys Tode — um ihn zu rächen — ihre Zuflucht zur Zauberei nimmt und schimpflicher Strafe anheimfällt. Die Frage, ob die beiden erwähnten Balladen sicher aus Richard Johnsons Feder stammen, soll nicht erörtert und ihrem Zeugnis daher auch kein Gewicht beigelegt werden. Wohl niemand, der einmal einen Blick in die nachweislich von Johnson herrührenden Fabeleien getan hat, wird gerade von diesem Autor historische Treue der Darstellung erwarten. Demnach würde auch dieser Punkt der Annahme, dafs Johnson die "Courtly New Ballad" geschrieben habe, keinerlei Schwierigkeiten in den Weg stellen.

Wie William Kemp auf seiner Autorsuche wird der sich eingehend mit der Frage nach dem Verfasser unserer Doppelballade Beschäftigende schliefslich dazu geführt, Thomas Deloney als "acquited of the Inditement" zu erklären und in Richard Johnson mit gutem Grund den Schuldigen zu vermuten.

Das Merkwürdigste nun ist, dafs sich eine gewisse Parallele zu der Art, wie "A Courtly New Ballad" entstanden ist, aufzeigen läfst. Es handelt sich um die von Chappell in den "Roxburghe Ballads" I, 483 ff. abgedruckte Doppelballade *The Woful Lamentation of Mrs. Jane Shore* ... und *The second part of Jane Shore, wherein her sorrowful husband bewaileth his own Estate* ... Chappell[1]), Ebsworth[2]), Sievers[3]) und Budig[4]) stimmen darin überein, dafs dies die am 11. Juni 1603 für William White eingetragene *Lamentacon of mistres Jane*

[1]) Roxb. Ballads I, 479.
[2]) Ebenda VIII, 421.
[3]) Rich. Sievers: „Thomas Deloney". Palaestra 36; p. 74; 1904.
[4]) W. Budig: „Untersuchungen über 'Jane Shore'", Diss. Rostock, 1908.

Shore sei, während Mann[1]) — und, ihm folgend, H. E. Rollins[2]) — die Eintragung auf die in Thomas Deloneys "Garland of Good Will" von 1631 und 1678 befindliche, mit den Worten: "Listen, faire Ladies, Unto my misery" beginnende und *A New Sonnet, conteining the Lamentation of Shores wife* betitelte einteilige Ballade beziehen. Der Wortlaut der Eintragung steht dem Titel des ersten Teiles der Doppelballade, von dem ihn nur das Wörtchen "Woful" unterscheidet, entschieden näher. Zugunsten der von F. O. Mann vertretenen, von ihm selbst leider nicht begründeten Ansicht lieſse sich demgegenüber vielleicht darauf hinweisen, daſs "The second part" nicht erwähnt ist und nur 6 d. bezahlt worden seien, während für eine Doppelballade die Erlegung von 12 d. zu erwarten wäre. Aber es sind gleichzeitig für William White acht andere Balladen eingetragen, und die Möglichkeit bestünde immerhin, daſs bei derartigen Masseneintragungen kleine Konzessionen gemacht wurden.[3]) Ferner ist eine weitere der eingetragenen Balladen mit einiger Sicherheit als Doppelballade nachzuweisen, nämlich "Of the lovers promises to his beloved", die offenbar identisch ist mit der Roxburghe Ballads II, 3 ff. zu findenden Doppeldichtung "A most excellent Ditty of the Lover's promises to his beloved" und schon in "England's Helicon", 1600, zweiteilig erscheint, allerdings ist sie sehr viel kürzer als unsere Doppelballade von Jane Shore. Auch bei "The lovers promises" ist der zweite Teil nicht besonders erwähnt und die Einschreibgebühr mit 6 d. anzusetzen, da für neun Balladen 4 s. 6 d. bezahlt worden sind. Schlieſslich läſst sich zeigen, daſs die Stationers' Registers "The first Parte" und "The second Parte" nicht durchweg einzeln berechnen, sondern nach 1600 offenbar auch Doppelballaden unter einem Haupttitel und für 6 d. eintragen. Näheres hierüber im Schluſsteil!

Gegenüber der von Rollins vertretenen Ansicht, daſs die Eintragung vom 11. Juni 1603 auf "Listen, fair Ladies", die weiteren Eintragungen vom 14. Dezember 1624 und 1. März 1674/75 dagegen auf unsere Doppelballade zu beziehen seien,

---

[1]) F. O. Mann: "The Works of Thomas Deloney". 1912; p. 565.

[2]) H. E. Rollins: "An Analytical Index ...", Studies in Philol. 1924.

[3]) Man vergleiche etwa die auf Will. White lautende Eintragung vom 13. August 1599 (Arber III, 146) und die weitere vom 26. Juni 1600 für John Flasket (Arber III, 164/65).

wäre darauf hinzuweisen, dafs die Neueintragung einer ursprünglich für William White registrierten Ballade an den beiden letztgenannten Terminen, z. B. auch für die am 6. Oktober 1600 eingetragene Ballade "A merye pleasant and delectable history betwene kinge Edward the IVth and a Tanner of Tamworthe" charakteristisch ist, dafs man also wohl entweder alle drei Eintragungen auf "Listen, faire Ladies" oder unsere Doppelballade wird beziehen müssen. Für den 1. März 1674/75 käme in beiden Fällen entweder die andere oder eine sonstige Jane-Shore-Ballade hinzu, da an diesem für das gleiche Verlegerkonsortium, aber durch fast 90 andere Eintragungen getrennt, zwei Jane-Shore-Balladen registriert sind. Eine derartige Eintragung auf die beiden Teile einer und derselben Doppelballade beziehen zu wollen wie Rollins es anscheinend tut, dürfte dem sonst in den Stationers' Registers in derlei Fällen herrschenden Brauch gegenüber kaum zu verantworten sein.

Beziehungen zu Heywoods "Edward IV." könnten eventuell dazu führen, die Eintragung vom 11. Juni 1603 zugunsten der einen oder der anderen Jane-Shore-Ballade auszudeuten. Dafs "Listen, faire Ladies" aus der "Garland of Good Will" von dem Drama abhängig sei, dürfte sich schwerlich jemals beweisen lassen. Wenn Sievers „eine — wenn auch nur schwache Einwirkung" 'Eduards IV.' in Str. 9, 5 "I beg my bread with clack and dish" zu spüren meint,[1]) so übersieht er, dafs Jane Shore schon bei Churchyard von "A dish that clapt" spricht, und dafs es sich hier überdies um das gewöhnliche Rüstzeug des elisabethanischen Bettlers handelt.[2]) Ebenso hören wir bei Churchyard: "I had no house wherein to hide my head, The open streete my lodging was perforce",[3]) und bei Chute sagt Jane von Richard III.: "Who not content with this commandes that I, Be *turn'd into the streets* and begge or dye", und weiter: "He sayes that *all shall dye* (*that dare relieve me.*)",[4])

---

[1]) Rich. Sievers: „Thomas Deloney", Palaestra 36; 1914; p. 75.

[2]) Vgl. „Shakespeare's England", 1916; II, 167.

[3]) Zitiert nach einer Ausgabe des "Mirour for Magistrates" von 1610.

[4]) Anthony Chute: "Beawtie dishonoured written under the title of Shores Wife", zitiert nach W. Budig: „Untersuchungen über 'Jane Shore'", Diss. Rostock, 1908; p. 109.

was doch wohl bereits deutlich auf das Vorhandensein einer Tradition im Sinne von Deloneys Angabe: "The Lord Protector published, a Proclamation: *On paine of death I should not be harbord*" hinweist, die also mit dem Drama nicht das geringste zu tun zu haben braucht. — Bei unserer Doppelballade von Jane Shore könnten, was den ersten Teil anbetrifft, die Gestalten der Mrs. Blague und des dankbaren Freundes auf das Drama zurückgehen,[1]) aber auch der umgekehrte Fall ist durchaus denkbar. Fleay[2]), Sander[3]), Budig[4]) etc. sehen in diesem ersten Teil — vielleicht mit Recht — eine der Quellen des Dramas. Fleay dürfte bei seinem nur ganz flüchtigen Eingehen auf die Quellenfrage auch den zweiten Teil und eventuell auch "Listen, faire Ladies" im Auge gehabt haben. Sander kennt den zweiten Teil der Doppelballade überhaupt nicht! Gerade dieser zweite Teil mit seiner sentimentalen Auffassung des Tatbestandes durch den gekränkten Gatten — ein Punkt, auf den bisher wohl noch nicht hingewiesen wurde, und der um so schärfer hervorzuheben ist, als dieser sentimentale Einschlag dem ersten Teil völlig abgeht — wird fraglos unter dem Einfluſs des Dramas entstanden zu denken sein. Damit wäre spätere Entstehung der Doppelballade — zum mindesten ihres zweiten Teils — wahrscheinlich, und da eine mehr als drei Jahre nach Deloneys Tode auftauchende erste Eintragung von "Listen, faire Ladies" geeignet wäre, von vornherein gewisse Bedenken auszulösen, wird man es vorziehen, bei dieser Eintragung an unsere Doppelballade zu denken.

Die Sachlage wird dadurch kompliziert, daſs Chappell[5]) auch den ersten Teil der Doppelballade (Roxb. Coll. I, 162) Deloney zugeschrieben hat, während nach F. O. Manns Angabe Ebsworth Thomas Deloney für den Verfasser des zweiten

[1]) Vgl. Rich. Sievers: „Thomas Deloney. Eine Studie über Balladenlitteratur der Shakespearezeit", Palaestra 36; p. 75.

[2]) Fred. Gard Fleay: "A Biographical Chronicle of the English Drama", 1891; I, 288.

[3]) August Sander, "Thomas Heywoods Historien 'King Edward IV.' (Teil 1 und 2) und ihre Quellen". Diss. Jena, 1907; p. 1.

[4]) W. Budig: „Untersuchungen über 'Jane Shore'", Diss. Rostock, 1908, p. 32.

[5]) Roxb. Ballads I, 479, 635 u. XXX.

Teiles (Roxb. Coll. I, 163) erklärt haben soll.[1]) Schon Sievers[2]) hat sich gegen Chappells Ansicht gewandt und Verwechslung mit der Ballade aus der "Garland of good Will" angenommen,[3]) und der Feststellung F. O. Manns, dafs Deloney hier "without any evidence and with no apparent reason" hereingezogen werde, ist ohne weiteres zuzustimmen. Wichtig für die uns beschäftigende Untersuchung und darum besonders festzuhalten ist, dafs für unsere Doppelballade eventuell die auf William White lautende Eintragung vom 11. Juni 1603 in Frage kommt, und dafs ihre beiden Teile bereits verschiedenen Verfassern zuerkannt worden sind. Hinzu kommt, dafs Chappell und, ihm folgend, Budig für den zweiten Teil auch von wahrscheinlich späterer Entstehung gesprochen haben[4]) — die Möglichkeit, das Verhältnis der beiden Teile zu Heywoods "Edward IV." verschieden zu deuten, wäre hier im Auge zu behalten — und dafs Percy in seinen "Reliques of Ancient English Poetry" unter Bezugnahme auf ein black letter Exemplar der Pepys Collection nur den ersten Teil abgedruckt, den zweiten aber völlig unerwähnt gelassen hat.[5]) Es wird ihm also entweder nur ein Abdruck des ersten Teils vorgelegen haben, oder er hat den zweiten als wertlose spätere Fortsetzung angesehen. Ersteres ist wohl das Wahrscheinlichere!

Vergleicht man nun die beiden Teile unserer Doppelballade von Jane Shore mit Draytons Episteln, so läfst sich für den ersten Teil ein einziger schwacher Anklang, der sehr wohl zufällig sein kann, konstatieren. Vers 69—72 dieses ersten Teiles der Ballade lauten:

---

[1]) Vgl. F. O. Mann: "The Works of Thomas Deloney", 1912, p. 503. — Liegt hier etwa eine Verwechslung von Chappell und Ebsworth und der Druckfehler 163 statt 162 vor? Auch diese von F. O. Mann Ebsworth zugeschriebene Behauptung war nicht aufzufinden!

[2]) Rich. Sievers: „Thomas Deloney". Palaestra 36; 1904; p. 74.

[3]) W. Budig ist dies entgangen. Er hat in seinen „Untersuchungen über 'Jane Shore'", 1908, die Ballade aus der "Garland of good Will" überhaupt nicht berücksichtigt!

[4]) Roxb. Ballads I, 488, Anm. 4 und W. Budig: „Untersuchungen über 'Jane Shore'", 1908, p. 35.

[5]) Vgl. Percys "Reliques of Ancient English Poetry", herausgegeben von M. M. A. Schröer, 1889; p. 427 ff. Engl. Sprach- u. Literaturdenkmale VI. — Dies erklärt, dafs Sander nur den ersten Teil berücksichtigt hat!

"I still redrest the Orphan's cry,
And sav'd their lives condemned to die.
I still had ruth on widows' teares,
I succour'd babes of tender years."[1])

Man vergleiche die folgenden Verse aus der Epistel König Heinrichs II. an Rosamond:

"Is it a King, the wofull widdow heares?
Is it a King dries up the Orphans teares?
Is it a King regards the Clyants cry?
Gives life to him by law condemnd to die?
Is it his care the Common-wealth that keepes,
As doth the Nurse her babie whilst it sleepes?"[2])

Wesentlich anders sehen die Beziehungen des zweiten Teiles der Ballade zu den "Heroical Epistles" aus. In Frage kommen hier die Epistel der Mrs. Shore an Eduard IV., ferner die Epistel des Earl of Surrey an Geraldine, die weitere der Elinor Cobham an Duke Humfrey und in geringem Mafse auch das Epistelpaar der Königin Mary und des Duke of Suffolke. Die folgende Gegenüberstellung soll ein genaues Bild des Tatbestandes geben:

The second part of Jane Shore, ...[3])	Michael Drayton: „Englands Heroicall Epistles"[4]).
"Thou hadst both gold and silver store, — No wife in London then had more, — And *once a week to walk in field,* *To see what pleasure it would yield.* But, woe to me! that *liberty* Hath brought me to this misery." (Str. 4.)	"Blame you our husbands then, if they denie Our publike walking, our loose *libertie*; . . . . What sports have we whereon our mindes to set? Our dogge, our Parrat, or our Marmuzet; Or *once a weeke to walke into the field,* *Small is the pleasure that those toyes do yielde.*" (Epistel der Mrs. Shore, p. 317/18.)
"*And* so *deceivèd was my trust.*" (Str. 5.)	"*And shall I then deceive his* honest *trust?*" (Epistel der Mrs. Shore, p. 315.)

---

[1]) Zitiert nach Roxb. Ballads I, 486.
[2]) Zitiert nach der Ausgabe der Spenser Society, No. 45/46; 1888; p. 179.
[3]) Zitiert nach Roxb. Ballads I, 488 ff.
[4]) Zitiert nach Spenser Soc. 45/46; 1888.

"*I married thee whilst thou wert young,*
Before thou knewst what did belong
To husband's love, or marriage state,
. . . .
. . . .
But when the King possest my room,
And cropt my rosie, gallant bloom —"
(Str. 5/6.)

"*And what though married when I was but yong,*
Before I knew what did to love belong,
Yet he which now's possessed of the roome,
Cropt beauties flower when it was in the bloome."
(Epistel der Mrs. Shore, p. 315.)

"But women, now I well espy,
Are subject to unconstancy;
And few there be so true of love,
But by long suit will wanton prove;
For flesh is frail, and *woman weak,*
When kings for love long suit do make."
(Str. 9.)

"Thus still we strive, yet overcome at length,
For men want mercy, and poor women strength:
Yet grant, that we could meaner men resist,
When Kings once come, they conquer as they list!"
(Epistel der Mrs. Shore, p. 318.)

"But yet *from England my depart*
Was *with* a sad and *heavy heart.*"
(Str. 10.)

"God and thou know'st *with what a heavie hart*
I tooke my farewell when I should *depart.*"
(Epistel der Königin Mary an den Duke of Suffolke, p. 324; es handelt sich um ihr Verlassen Englands.)

"Whereat, when as *my leave I took,*
I sent back *many a heavy look,*
Desiring God, if it might be,
To send one sigh, sweet Jane, *to thee.*"
(Str. 10.)

"Yet thinke I with how *many a heavie looke,*
My leave of England and of thee *I tooke,*
And did intreat the tide (*if it might be*)
But *to convey me one sigh backe to thee.*"
(Epistel des Earle of Surrey an Geraldine, p. 341.)

"Desiring *God, that sits in heaven,*
That lovers' sins might be forgiven."
(Str. 13.)

"But that *th'all-seeing powers which sit above,*
Regard not mad mens oathes, nor faults in love,
And have confirmde it by the graunt of *heaven,*
That Lovers sinnes on earth *should be forgiven.*"
(Epistel des Duke of Suffolk an Königin Mary, p. 332.)

"And *came to Turky* at the last;
And *there, within that mighty Court,*
I lived long in honest sort;

. . . .

And *there advanc'd thy loving name,*
Of living wights the fairest dame,
The praise of England's beauty-stain,
All which *thy husband did maintain,*

And set thy Picture there in gold,
For Kings and Princes to behold."
(Str. 13/14.)

"What time *I came unto this famous towne,*
And made the cause of my arrivall knowne,
Great Medices a list (for triumphs) built,
Within the which, *upon a tree of gilt*

. . . .

I did erect thy lovely counterfet,
To answer those Italian dames desire,
Which daily came thy beautie to admire.
By which *my lion* in his gaping jawes
Holdeth my launce, and in his dreadfull pawes,
Reacheth my gauntlet unto him that dare
A beautie with my Geraldines compare.
Which when each manly valiant arme assaies,
After so many brave triumphant daies,
The glorious prize upon my launce I bare,
By Heralds voyce proclaimde to be thy share;
The shivered staves here for thy beautie broke,

. . . .

. . . .

Upon an altar burnt with holy flame,
And sacrificde as *ensence to thy fame."*
(Epistel des Earle of Surrey an Geraldine, p. 345/46.)

"Desiring then some news to hear
Of her my soul did love so dear,
My secrets then *I did impart*
To one well skill'd in Magick-art,
Who, in a Glass, did truely show
Such things as I desired to know.

"Comming unto the Emperours court at last,
Great learnd Agrippa, so profound in Art
Who the infernall *secrets doth impart,*
When of thy health I did desire to know
Me in a glasse my Geraldine did shew,

I there did see thy Courtly state,
Thy Pomp, thy Pride, thy Glory great,
And likewise there I did behold
My Jane in Edward's arms infold!
Thy secret love I there espy'd,
Thy rice, thy fall, and how thou died."
(Str. 16/17.)

Sicke in thy bed, ...
. . . .
I doe remember thou didst reade . . .
. . . .
Where as thou cam'st unto the word of love,
Even in thine eyes I sawe how passion strove."
(Epistel des Earle of Surrey an Geraldine, p. 342/43.)

"I there did see thy Courtly state,
Thy Pomp, thy Pride, thy Glory great,
. . . .
. . . .
. . . .
Thy naked body *in the street*
I saw *do penance in a sheet*:
Barefoot before the Beadle's wand,
With burning taper in thy hand,
And *babes, not having use of tongue,*
Stood pointing as thou went'st along."
(Str. 17/18.)

"How could it be, those that were wont to stand,
To see *my pompe*, so goddesse-like on land,
Schould after see me mayld up *in a sheete*,
Doe shamefull *penance* three times *in the streete?*
Rung with a bell, *a Taper in my hand,*
Bare-foote to trudge *before a Beedles wand*;
That *little babes, not having use of tongue,*
Stood pointing at me *as I came along.*"
(Epistel der Elinor Cobham an Duke Humphrey, p. 269.)

Wie bei den Übereinstimmungen zwischen der "Courtly New Ballad" und Draytons Episteln dürfte auch hier bloſser Zufall völlig ausgeschlossen sein. Überall da, wo es sich um Stellen aus der Epistel der Mrs. Shore handelt, und ebenso bei der Schilderung des Buſsganges ist auſser den Dichtungen von Thomas Churchyard[1]) und Anthony Chute[2]), der Ballade aus der "Garland of good Will", dem ersten Teil unserer Doppelballade und Heywoods "Edward IV.", die durchweg zum Vergleich herangezogen wurden, auch noch der Chronik-

[1]) Thomas Churchyard: "How Shores Wife . . .", zuerst erschienen im "Mirror for Magistrates" 1563, mit Zusätzen neugedruckt 1593, benützt in einer Ausgabe des "Mirour" von 1610.

[2]) Anthony Chute: "Beawtie dishonoured written under the title of Shores Wife", 1593. Benützt wurde der Willy Budigs „Untersuchungen über 'Jane Shore'" 1908 beigefügte Neudruck.

bericht verglichen worden — für den Bufsgang überdies 2 H VI; II, 4. Nirgends fanden die Parallelen dadurch ihre Erklärung. — Entscheidende Bedeutung für die Frage, auf welcher Seite die Abhängigkeit zu suchen sei, besitzen die Übereinstimmungen mit der Epistel des Earl of Surrey. Wenn dieser Dichter beim Verlassen Englands die Flut beschwört, seiner Geraldine einen seiner Abschiedsseufzer zu übermitteln, so ist das entschieden besser der Situation angepafst, als wenn der schlichte Handwerker Shore, der verlassene Ehemann, den die ihm angetane Schmach aus dem Vaterlande forttreibt (vgl. Str. 7), Gott flehentlich bittet, seiner "sweet Jane" den gleichen Liebesdienst zu erweisen. — Wenn der Earl of Surrey — in Florenz, am Hofe der Mediceer angekommen — auf vergoldetem Mast das Bild der Geliebten aufpflanzt, und jeden, der Geraldine mit einem anderen sterblichen Wesen weiblichen Geschlechts zu vergleichen wagt, zu ritterlichem Zweikampf in glänzendem Turnier herausfordert, eine Unzahl Lanzen für sie bricht und aus den Trümmerstücken ein Opferfeuer für ihren Ruhm entzündet, so läfst sich dies ohne weiteres mit der poesieumwobenen ritterlichen Heldengestalt des edlen Grafen vereinen. Geradezu grotesk aber wirkt es, wenn der biedere englische Goldschmied am Türkenhofe einzieht und sich dort nicht genug tun kann, den Ruhm seiner Dame, d. h. der Gattin, die ihn, den Lockungen des Königs folgend, treulos verlassen und der Schmach preisgegeben hat, weithin zu verkünden, wenn er ihr Bildnis in Gold giefst und Könige und Fürsten darüber staunen macht. Dafs hier die Entlehnung auf seiten der Ballade zu suchen ist, ist wohl sonnenklar! Aber das Beweismaterial ist noch nicht erschöpft: am deutschen Kaiserhofe trifft der Earl of Surrey den weltberühmten Zauberkünstler Cornelius Agrippa, und der zeigt ihm auf seinen Wunsch die Geliebte, der seine ganze Sehnsucht gilt, in einem Spiegel. Entsprechend läfst sich "kind Matthew Shore" am Türkenhofe von einem tüchtigen Zauberkünstler das gesamte Erleben der ungetreuen Gattin in einem Spiegel vorführen. Auch hier ist offenbar die Epistel das Vorbild gewesen![1]) Gerade die Epistel des Earl of Surrey an Geraldine aber ist erst in der dritten Auflage der "Heroicall

---

[1]) Budig dachte an Surreys Sonette an Geraldine als Quelle. Vgl. „Unters. über 'Jane Shore'", p. 36, Anm. 2.

Epistles" von 1599 zu finden.[1]) Zum mindesten der zweite Teil unserer Ballade könnte also allerfrühestens Ende 1599 entstanden sein![2]) Wahrscheinlich aber wird seine Entstehung dem durch die auf William White lautende Eintragung vom 11. Juni 1603 gegebenen Termin anzunähern sein. Eine solche Datierung würde eine gewisse Beeinflussung in der Auffassung des Themas durch Heywoods "Edward IV." auch ohne genauere Kenntnis des Dramas und wörtliche Anlehnung besonders gut verständlich machen, ist doch da auch schon "A Woman Killed with Kindness"[3]) vorhanden.

Die starke Ausbeutung der *Heroical Epistles*, die Art, in der das entlehnte Gut verwendet ist, die Eintragung für William White, endlich die Doppelform verknüpfen "The Woful Lamentation of Mrs. Jane Shore" mit "A Courtly New Ballad" — bei deren Entstehung überdies, wie wir sahen, unter anderem ja gerade die Epistel der Mrs. Shore eine Rolle gespielt hat. Es liegt also nahe, auch bei der an zweiter Stelle behandelten Ballade an Richard Johnson als Verfasser zu denken. In seiner "Crown Garland" von 1612 und 1659 steht sie nicht. Ob seine "Golden Garland" von 1620 sie enthält, war in Deutschland nicht festzustellen. Auch wenn es nicht der Fall ist, ist Johnsons Verfasserschaft nicht unbedingt ausgeschlossen, sondern bleibt — insbesondere für den zweiten Teil — ernstlich in Erwägung zu ziehen. Wichtiger als der Name des Autors aber ist die Frage, ob die Doppelform dieser Ballade von Jane Shore wohl einigermafsen mit der Doppelform der "Courtly New Ballad" übereinstimmt, oder ob von dieser Seite her etwa eine Lösung der Frage nach der gleichzeitigen, bzw. verschiedenen Entstehungszeit der beiden Teile zu erwarten ist.

Jane Shore richtet ihre Klage nicht an den Gatten, sondern erzählt ihre Geschichte in vierunddreifsig Strophen mit dem immer gleichen Refrain: "Then, wanton Wives, in time amend, For love and beauty will have end" einfach

---

[1]) Vgl. Oliver Elton: Michael Drayton. A Critical Study", 1905; p. 170.

[2]) Die erste Auflage der "Heroicall Epistles" ist am 12. Oktober 1597 in die Stationers' Registers eingetragen, wird also jedenfalls erst ganz am Ende des Jahres erschienen sein; 1598, 1599, 1600 folgen Neuauflagen, wahrscheinlich doch im Abstand eines etwa vollen Jahres.

[3]) Vgl. E. K. Chambers: "The Elizabethan Stage", 1923; III, 342.



herunter, um sich dann in den drei Schlufsstrophen noch einmal mahnend und warnend an "You wanton wives" und "You Husbands" zu wenden. Das ist natürlich etwas völlig anderes als der erste Teil der "Courtly New Ballad". Nicht das geringste weist auf das Gegenstück, die Klage des Gatten hin. Wie sieht nun dieses Gegenstück wohl aus? Es beginnt völlig in der Art des ersten Teils unter kurzer Bezugnahme auf diesen:

"If she . . . .
. . . . in sadness told
Her deep distresses manifold,
Then . . . . . . let me also
Now bear a part of such like woe.

Kind Matthew Shore men called me", usw.

Aber schon der vorletzte Vers der zweiten Strophe bringt die Anrede: "Oh, gentle Jane", und die sechzehn folgenden Strophen sind durchweg direkt an die Gattin gerichtet, im dritten Vers der drittletzten (19.) Strophe wird plötzlich wieder zur Erzählung übergegangen und die letzte (21.) Strophe wendet sich an die Zuhörer und zieht die Moral. Der zweite Teil hat keinen Refrain. Er wirkt, wenn man sich die gesamte Anlage und die Länge des ersten Teils, sowie das Fehlen jeglicher Bezugnahme auf den zweiten Teil vor Augen hält, und das Ganze mit den beiden Teilen der "Courtly New Ballad" in ihrer engen Zusammengehörigkeit und gegenseitigen Bedingtheit vergleicht, völlig als späterer Zusatz.[1]) Das Bemühen, eine Art "Answer" nach dem Muster der "Courtly New Ballad" zu konstruieren, ist in den Strophen mit direkter Anrede an Jane deutlich zu spüren; aber dem vorhandenen ersten Teil mufste zum mindesten am Anfang und Schlufs gebührend Rechnung getragen werden.

Läfst sich nun glaubhaft machen, dafs zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu einer vorhandenen älteren Ballade ein Gegenstück hinzugedichtet worden ist, dafs dem Dichter eine "Answer" in der Art der "Courtly New Ballad" vorgeschwebt hat, dafs die Bausteine für dieses Gegenstück, ebenso wie für

---

[1]) Budig, der die Eintragung vom 11. Juni 1603 auf den ersten Teil der Ballade bezieht, hält diesen für „sicher sehr viel älter". "Untersuchungen über 'Jane Shore'", Diss. Rostock, 1908, p. 32.

die "Courtly New Ballad" Draytons "Heroical Epistles" geliefert haben, dann erheben sich sofort riesengrofs Fragen über Fragen: War die Doppelform, wie "A Courtly New Ballad" sie repräsentiert, damals etwa gerade Mode? Oder ist sie es erst durch diese Ballade, d. h. letzten Endes durch den Einflufs der "Heroical Epistles" geworden? Mit anderen Worten: handelt es sich bei "A Courtly New Ballad" um einen ersten Einbürgerungsversuch einer neuen Form für das weite Gebiet der Strafsenballade? Sind demnach "A Courtly New Ballad" und "Jane Shore" für die vielen Doppelballaden, wie sie uns in Drucken des 17. Jahrhunderts vorliegen, verantwortlich zu machen? Oder war zur Zeit ihrer Entstehung die Doppelform der Strafsenballade bereits eigentümlich? Bestand bei "A Courtly New Ballad" die Anlehnung an die "Heroical Epistles" dementsprechend nicht eigentlich in Nachahmung der Form, sondern nur in skrupelloser Benutzung des Inhaltes? War etwa auch bei Draytons "Heroical Epistles" nicht so sehr die Form als ihre Übertragung auf Stoffe der heimischen Geschichte das wirklich Neue auf englischem Boden? Beziehungsweise, wie weit ist die in der "Courtly New Ballad" vorliegende Doppelform v o r 1600 in England vorgebildet? In welchem Umfang endlich ist sie für das gesamte Gebiet der Black-Letter Broadside Ballad charakteristisch?

All diese Fragen auf den ersten Anhieb befriedigend beantworten zu wollen, dürfte unmöglich sein, ganz besonders in Deutschland, wo das unendlich umfangreiche Material nicht vollständig zugänglich ist! Zweck der folgenden Ausführungen ist daher in erster Linie, Anregungen zu geben, den Boden für weitere Forschung vorzubereiten!

Die Untersuchung wird sich nicht auf das Gebiet der Strafsenballade beschränken dürfen! Zwischen Kunstlyrik und Strafsenballade bestehen engere Zusammenhänge, als man meist zuzugeben geneigt ist: Gedichte des Earl of Surrey und des Lord Vaux haben, wie die Stationers' Registers bezeugen, nach ihrem Erscheinen in "Tottel's Miscellany" als Black-Letter Broadside Ballads Verwendung gefunden,[1]) Sir Edward Dyers "My Mind to me a Kingdom is" ist als Ballade registriert[2])

[1]) Vgl. H. E. Rollins: "An Analytical Index ..." Studies in Philol. XXI, 1924; Nos. 48, 1213, 1249, 2920, etc.

[2]) Vgl. ebenda No. 1853.

usw. Andererseits tauchen in der Kunstlyrik gewidmeten "Miscellanies" Dichtungen auf, die den Charakter von Strafsenballaden tragen. Wie schwer oft die Grenzen zu ziehen sind, zeigen allein schon die einander diametral gegenüberstehenden Ansichten über Clement Robinsons "A Handful of Pleasant Delights".[1])

Gerade auch in der Kunstlyrik des 16. Jahrhunderts sind Doppelstücke vorhanden, und ihnen zuerst wollen wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden! Von den fünf vor 1600 gedruckten und uns überlieferten grofsen "Miscellanies" werden dabei nur *Tottels Miscellany*, 1557, *The Paradise of Dainty Devices*, 1576, und *A Handful of Pleasant Delights*, 1584, uns beschäftigen; *A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions*, 1578, und *The Phoenix Nest*, 1593 enthalten keine Doppeldichtung.

In der Erstausgabe von "Tottel's Miscellany" begegnet uns zunächst ein dem Dichter Grimald zugeschriebenes zweiteiliges Kunstprodukt, in dem N. Vincent und G. Blackwood, der im Begriff ist zu heiraten, in zwanzig, bzw. achtzehn Versen ihre Ansichten über die Ehe austauschen.[2]) Wahrscheinlich haben wir es hier mit einer Art Gelegenheitsdichtung zu tun! Erst ganz gegen Ende des Bandes finden wir zwei weitere Antwortdichtungen. Der zweite Teil ist bei beiden als "An aunswere" gekennzeichnet. In dem ersten Gedicht[3]) handelt es sich um eine scherzhafte Grabschrift in sechzehn Versen: Die Frau hat den Mann unter die Erde gebracht! In der zwanzig Verse umfassenden "aunswere" wird auseinandergesetzt, wie diese Lösung — ob nun des Mannes Behauptung wahr sei oder nicht — in jedem Falle eine glückliche genannt werden müsse, da sie die streitenden Parteien auseinandergebracht habe. In dem zweiten Gedicht[4]) wird in vierzehn Versen zu zeigen versucht, dafs sowohl gute wie böse Frauen nur Unheil anrichten. Dieser Behauptung wird im zweiten Teil in siebzehn Versen widersprochen und alle Schuld auf die Männer abgewälzt. Bei einer vierten Doppeldichtung stehen die beiden Teile durch fast die halbe Sammlung von-

---

[1]) Vgl. die Ausgabe von H. E. Rollins, 1924; Introd. p. VIII/IX.

[2]) "Tottel's Miscellany", ed. by E. Arber; English Reprints, No. 24; 1870; p. 99/100.

[3]) Ebenda, p. 211/12.

[4]) Ebenda p. 212/13.

einander getrennt.[1]) Die Überschrift des ersten Teiles lautet: *Not to trust to much but beware by others calamities* und gipfelt in einer Warnung vor der Unbeständigkeit der Frauen. Die Antwort spinnt das Thema "Not to trust to much" weiter aus, verweist auf die Verstellungskünste der Männer und bezieht die Warnung auf den Warner des ersten Teils, bzw. auf die Männerwelt überhaupt, ist also im Namen der im ersten Teil angegriffenen Frauen gesprochen zu denken. Die zweite Auflage von "Tottel's Miscellany" bringt eine neue Antwortdichtung:[2]) *The complaint of a hot woer, delayed with doubtful cold answers.* In zwanzig jambischen Septenaren mit Binnenreim vergleicht sich der Liebende mit einer ganz besonderen Sorte Kohlen, die ohne Rauch verbrennen und durch Begiefsen mit Wasser brennend erhalten werden. Allerdings wird die Geliebte gelegentlich auch direkt angeredet: "So hath *your* coldnesse caused me, To burne in my desire", aber die Hauptsache ist die Durchführung des Gleichnisses. Im zweiten, im gleichen Versmafs gehaltenen, aber keinen Binnenreim aufweisenden und achtundzwanzig Verse umfassenden Teil wird dieses Gleichnis anders gedreht: soll die Kohle nicht ungenützt daliegen, so mufs sie brennen und brennend erhalten werden. Zu diesen grofsenteils unpersönlich gehaltenen Ausführungen fügt die Antwortende jedoch am Schlufs gute Wünsche für den Klagenden des ersten Teils. — Neben dieser Doppeldichtung bringt die zweite Auflage eine "answere" zu einem in der ersten Auflage alleinstehenden Gedicht: *Against a gentlewoman by whom he was refused.* Der abgewiesene Freier behauptet, Fama habe in bezug auf die Umworbene gelogen. In der Antwort wird auseinandergesetzt, gelogen hätte Fama, wenn er Glück bei der Edlen gehabt hätte.[3])

Als Keimzelle einer Form, wie "A Courtly New Ballad" sie aufweist, käme aus "Tottel's Miscellany" höchstens "The complaint of a hot woer ..." in Betracht. — Schon Arber ist aufgefallen, dafs die Antwortdichtungen der ersten Auflage dieser Sammlung, bzw. ihr zweiter Teil, so merkwürdig an das Ende des Bandes gedrängt erscheinen. Er hat daraus

[1]) "Tottel's Miscellany", ed. by E. Arber; English Reprints, No. 24; 1870; p. 136/37 u. 215/16.

[2]) Ebenda p. 246—48.

[3]) Ebenda p. 210/11 u. 249—51.

geschlossen, dafs die "Answers" erst während der Drucklegung geschrieben worden seien, und angenommen, dafs besonders beliebte Dichtungen durch "Answers" geehrt zu werden pflegten.[1]) Vergegenwärtigen wir uns — an diese Feststellung anknüpfend — vor allem, dafs in einem Fall Ausgangsdichtung und "Answer" so weit auseinanderstehen — ein Mangel, dem in der zweiten Auflage abgeholfen ist — und dafs in einem anderen Fall die "Answer" sogar erst in der zweiten Auflage zu finden ist, so dürfte es allerdings nahe liegen, an verschiedene Entstehungszeit der beiden Teile derartiger Doppelprodukte zu denken. Jedenfalls werden auch verschiedene Verfasser anzunehmen sein. Die Doppeldichtungen aus "Tottel's Miscellany" würden sich mithin nicht nur durch Inhalt und Form, sondern auch durch die Art der Entstehung von dem Typ, den "A Courtly New Ballad" repräsentiert, aufs wesentlichste unterscheiden; denn — um dies klar herauszustellen — es handelt sich bei "A Courtly New Ballad" um einen Doppeltyp, bei dem die einander wirklich bedingenden beiden Teile durchgehends in direkter Anrede an den Partner gehalten und persönlich gefärbt sind, bei dem Strophenzahl und Strophenbau der beiden Teile völlig übereinstimmen, bei dem beide Teile von demselben Dichter verfafst und als Einheit gedacht sind.

Dafs an Doppeldichtungen der Kunstlyrik des 16. Jahrhunderts verschiedene Verfasser beteiligt gewesen sind, und die Entstehungszeit der beiden Teile oft beträchtlich auseinander gelegen haben mufs, beweist, dafs zu *M. Edwardes 'May'* aus "The Paradise of Dainty Devices", 1576, erst in der zweiten Auflage von 1580 das Gegenstück: *A replie to M. Edwards 'May'* — Verfasser: *M. S.* — erscheint,[2]) in dem das Thema weiter ausgesponnen und gelegentlich ins Moralische gewendet wird.

Wichtig für die uns beschäftigende Frage ist die einzige weitere, aber erst in der zweiten Auflage (1580) enthaltene Doppeldichtung[3]) des "Paradise of Dainty Devices": *"A Complaint"*. Sie beginnt:

---

[1]) Vgl. "Tottel's Miscellany", ed. by E. Arber, English Reprints No. 24, p. XVI.

[2]) "The Paradise of Dainty Devices", ed. by Sir Egerton Brydges; 1812; p. 1 und 92.

[3]) Ebenda p. 100—102.

"If Cressed in her gadding moode,
Had not gone to the Greekish host,
. . . .
She had not fallen to such mischeefe,
Nor turned Troylus to such greefe."

Am Schlufs, bei der Nutzanwendung ergreift der Dichter persönlich das Wort: "I pleasure not to blaze her blame ..." Unterzeichnet ist das Ganze aber "Troylus". Das Gegenstück nennt sich *A Replye.* Es beginnt:

"No gadding moode, but forced strife,
Compelled *me* retire from Troy:
If Troylus would . . . ."

und trägt Cressidas Unterschrift. Von Troylus wird durchweg in der dritten Person gesprochen. Von der vierten Strophe an aber wird der Dichter des ersten Teils direkt angeredet und mit Vorwürfen überschüttet:

"If nought you joy to blaze my blame,
You would not hunt for termes of spight ..."

Der zweite Teil ist also insofern von dem ersten unterschieden, als Cressida durchgehends als Sprecherin erscheint und in der ersten Person von sich redet. Er wirkt parodistisch! Auch hier wird man kaum fehlgehen mit der Annahme, dafs zwei verschiedene Verfasser im Spiele waren, und die beiden Teile daher zu verschiedener Zeit entstanden sind. Strophenzahl und -bau sind gleich, und man wird zugeben müssen, dafs von einer Doppeldichtung wie dieser aus eine allmähliche Entwicklung nach dem Typ der "Courtly New Ballad" hin denkbar wäre. Beachtung verdient, dafs gerade dieses Doppelstück anscheinend [1]) aus der Kunstdichtung in das Gebiet der Strafsenballade hinübergewandert ist; denn am 23. Juni 1581 finden wir in den Stationers' Registers für Edwarde White: *A proper ballad Dialoge wise betwene Troylus and Cressida* eingetragen.

Clement Robinsons *A Handful of Pleasant Delights* [2]) 1584, das zum Teil offenbar eine Neuausgabe der uns ver-

---

[1]) Vgl. H. E. Rollins: "An Analytical Index ..." Studies in Philol. XXI, No. 595.

[2]) Die Wahl des Titels geschah vielleicht mit unter dem Einflufs von "A Smale Handfull of Fragrant Flowers ..." By N. B. (Nicholas Breton?) 1575, ed. by T. Park in "Heliconia" I, 1815. Darauf könnte auch das Eingangsgedicht deuten!

lorenen, 1566 für Richard Jones — den Verleger der "Handful" — in die Stationers' Registers eingetragenen "very pleasaunte Sonettes and storyes in myter by clament Robynson" darstellt,[1]) wird von Sidney Lee[2]), Schelling[3]), Erskine[4]), etc. als eine in das Gebiet der Kunstlyrik gehörende Sammlung aufgefaſst. H. E. Rollins sieht darin einen frühen Vorläufer der "garlands" eines Thomas Deloney, Richard Johnson und Martin Parker. Die Ansicht Arbers weiterspinnend, kommt er zu der Behauptung: "The 'Handful of Pleasant Delights' contains *nothing but ballads, all of which* had before their collection in that miscellany, been *printed on broadsides* . . .[5]) Dies dürfte zu weit gegangen sein! Den Beweis dafür, daſs alle Stücke der Sammlung vor ihrer Aufnahme in diese oder in die "Pleasaunte Sonettes" als Broadsides erschienen sind, hat Rollins jedenfalls nicht zu erbringen vermocht. Aber selbst wenn es der Fall wäre, wäre damit noch nicht ausgeschlossen, daſs diese Dichtungen nicht schon sehr viel früher zu ganz anderem Zweck geschrieben, in sehr viel höheren Sphären gesungen und nur später nebenbei auch auf die Straſse getragen worden sind, jedoch ohne dadurch ihren Anspruch auf gröſsere Vornehmheit vollständig preiszugeben und ausschlieſslich als Broadside Ballads betrachtet zu werden, ebensowenig wie letzteres bei den Liedern des Earl of Surrey je der Fall gewesen sein wird. Gerade auch die uns hier allein interessierenden beiden Dichtungen der "Handful" werden ihrem Ursprung nach kaum als Straſsenballaden aufzufassen sein. Eher wird man sie mit dem Inhalt der frühen, gröſstenteils nur im Manuskript überlieferten Liederbücher vergleichen dürfen. Es handelt sich um *The scoffe of a Ladie, as pretie as may be, to a yong man that went a wooing* . . . und das Gegenstück dazu: *An answer as pretie to the scof of his Lady, by the yongman that came a wooing* . . .,[6]) sowie *Dame*

[1]) Vgl. H. E. Rollins: "The Date, Authors, and Contents of 'A Handfull of Pleasant Delights'", Journal of Engl. and Germ. Philol. 18, 1919, und desselben Verfassers Ausgabe der "Handful" 1924, Introd. und Notes.

[2]) Cambridge Hist. of English Literature, III, 249.

[3]) F. E. Schelling: "A Book of Elizabethan Lyrics", 1895, p. XII.

[4]) J. Erskine: "The Elisabethan Lyric", 1903, p. 86 ff.

[5]) "A Handful of Pleasant Delights", ed. by H. E. Rollins, 1924, Introd., p. VIII u. XIV.

[6]) Ebenda p. 12—15.

Beauties replie to the Lover late at libertie: and now complaineth himselfe to be her captive, Intituled: Where is the life that late I led.[1]) Für vornehme Herkunft der erstzitierten Doppeldichtung spricht die graziöse, feine und melodische Art insbesondere ihres ersten Teiles und die leicht frivole Auffassung der Liebe. Wo wäre Ähnliches als Broadside Ballad aus so früher Zeit überliefert? Auch die Tatsache, dafs eine Nachahmung dieser Dichtung in der sehr exklusiven "Gorgeous Gallery of Gallant Inventions" Aufnahme fand, ist in diesem Zusammenhange durchaus zu beachten! — Im ersten Teil schickt die Umworbene, die im Kreise ihrer Gefährtinnen mit Spinnen beschäftigt ist, in übermütig-spöttischer Laune den Werber fort, und zwar sind ihm drei Strophen gewidmet. Nach seiner Entfernung wendet sich die Grausame in einer weiteren Strophe an die "Good Ladies", d. h. ihre Arbeitskameradinnen; es folgt eine halbe Strophe, die scheinbar von einem Mann — nicht dem Werber — an die Ladies gerichtet ist; denn die zweite Hälfte enthält die Anrede "Sir" und ist von der Lady oder den Ladies gesprochen zu denken. — Im zweiten Teil erwidert der Weggeschickte in fünf Strophen direkter Rede in gekränkter und ironischer Weise. Nur der zweite Teil trägt die Unterschrift: Peter Picks. Das ist jedenfalls ein Pseudonym[2]) und daher belanglos. Dichterisch bleibt der zweite Teil entschieden hinter dem ersten zurück. Man vergleiche z. B. einmal die Reime! Es ist schon aus diesem Grunde für die beiden Teile wohl kaum der gleiche Verfasser anzunehmen. Überdies bedurfte der völlig in sich abgeschlossene erste Teil keiner "Answer". Seine ganze Anlage spricht dagegen, dafs eine solche von Anfang an geplant war. Mit Recht ist der erste Teil sehr beliebt geworden. Dies hat dann wahrscheinlich zur Hinzudichtung des zweiten Teiles geführt. Nichts zeugt für gleichzeitige Entstehung der beiden Teile. Auch Rollins sagt nur, der zweite Teil müsse *of about the same date* wie der erste sein.[3]) Von dem Typ der "Courtly New Ballad" sind wir auch hier noch beträchtlich entfernt!

---

[1]) "A Handful of Pleasant Delights", ed. by H. E. Rollins, 1924, p. 15—19.

[2]) Vgl. ebenda p. 87.

[3]) Vgl. ebenda p. 87.

Bei "Dame Beauties replie" haben wir es mit dem Gegenstück zu einer mit den Worten "Where is the life that late I led?" beginnenden, leider verlorenen Klage eines in Liebe Verstrickten zu tun. Die Anfangsworte der Klage sind uns aus Shrew IV, 1; 140 und 2 H IV, V, 3; 138 vertraut. Rollins glaubt, die Dichtung fraglos mit der für Richard Jones 1565/66 in die Stationers' Registers eingetragenen *newe ballet of one who myslykeng his lybertie soughte his owne bondage through his owne folly* (Arber I, 308) identifizieren zu können.[1]) Demgegenüber sei auf das dritte Gedicht von *Thomas Howell's Arbor of Amitie* 1568[2]) und auf zwei Gedichte aus "Tottel's Miscellany": *The lover in libertie smileth at them in thraldome, that sometime scorned his bondage*[3]) und *A complaint of the losse of libertie by love*[4]) hingewiesen. Weitere ähnliche Dichtungen der Zeit, auf die sich die Eintragung beziehen könnte, liefsen sich leicht namhaft machen. Howells Gedicht beginnt: "Once free I was at libertie", in der fünften Strophe heifst es: "He cries, he flies, in vaine he tries / On twigge in bondage there he lies", in der sechsten Strophe: "A Beautie hath me bondman made" etc. Gedankengänge dieser Art sind der Kunstlyrik, nicht der Strafsenballade der Zeit eigen, und um ein Produkt der Kunstlyrik wird es sich auch bei "Where is the life ..." ursprünglich gehandelt haben, was natürlich spätere Verwendung als Broadside Ballad nicht ausschliefst. — Selbst wenn die Eintragung sich auf "Where is the Life ..." beziehen sollte, wäre damit noch nichts über den zweiten Teil gesagt. Dessen Entstehung ist wohl zweifellos der grofsen Beliebtheit des ersten Teils zuzuschreiben und auf das Konto eines mit moralisierender Ader behafteten Dichterrivalen zu setzen. Er ist durchgehends in direkter Anrede gehalten und offenbar im Namen der Frauen überhaupt gesprochen. Der erste Teil scheint nur allgemeine Betrachtungen enthalten zu haben und als Warnung an die Männer gedacht gewesen zu sein. Mit dem Typ der "Courtly New Ballad" hat auch diese Doppeldichtung nur wenig zu schaffen!

---

[1]) "A Handful of Pleasant Delights", ed. by H. E. Rollins, 1924, p. 88.

[2]) "The Poems of Thomas Howell", ed. by A. B. Grosart, 1879, p. 20—22.

[3]) "Tottel's Miscellany", ed. by E. Arber; English Reprints No. 24, 1870, p. 191/92.

[4]) Ebenda, p. 161/62.

Neben den Miscellanies wurden die von R. Böddeker,[1]) Ewald Flügel,[2]) Frederick M. Padelford,[3]) R. Imelmann[4]) und Wilhelm Bolle[5]) herausgegebenen Liederbücher, sowie A. H. Bullens[6]) und Schellings[7]) lyrische Anthologien etc. nach Doppeldichtungen durchforscht — ohne jeden Erfolg! Von den selbständig veröffentlichten Sammlungen einzelner Lyriker des 16. Jahrhunderts ergaben nur die Werke von Barnabe Googe,[8]) Thomas Howell[9]) und George Turberville[10]) eine größere Ausbeute an Doppelstücken. Für die ersteren beiden charakteristisch ist, daſs nur die Ausgangsdichtung oder aber die Antwort von dem Herausgeber der Sammlung, das Gegenstück dagegen von irgendeinem Freunde, den wir gewöhnlich aus den dem Ganzen vorangestellten Widmungen kennen, geschrieben zu denken ist. Gegeben wird in derartigen Doppelstücken in der Regel Ansicht und Gegenansicht über irgendeine ganz allgemein gehaltene These. Nur die stereotyp wiederkehrende Anrede: "my Googe", "Nevell", "Blundeston", etc. nimmt derartigen Gebilden gelegentlich den völlig unpersönlichen Charakter. Meist — insbesondere bei Howell — handelt es sich in solchen Fällen um ganz kurze Gedichte. Dem Typ der "Courtly New Ballad" stehen diese Doppeldichtungen völlig fern! Ebensowenig lassen sich auf wirkliche Begebenheiten aus dem Leben der Freunde bezugnehmende

[1]) R. Böddeker: „Englische Lieder und Balladen aus dem 16. Jahrhundert", Jahrb. f. rom. u. engl. Spr. u. Lit., N. F. II u. III, 1875/76.

[2]) E. Flügel: Liedersammlungen des 16. Jhs., besonders aus der Zeit Heinrichs VIII., Anglia XII u. XXVI.

[3]) Fred. M. Padelford: Liedersammlungen des 16. Jhs., besonders aus der Zeit Heinrichs VIII., Anglia XXXI.

[4]) R. Imelmann: „Zur Kenntnis der vorshakespearischen Lyrik". Shakesp.-Jahrb. 39.

[5]) W. Bolle: „Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600". Palaestra 29; 1903.

[6]) A. H. Bullen: "Lyrics from the Song-Books of the Elizabethan Age", 1887; derselbe: "More Lyrics ...", 1888; "Lyrics from the Dramatists ...", 1901; "Shorter Elizabethan Poems", An English Garner, 1903.

[7]) F. E. Schelling: "A Book of Elizabethan Lyrics", 1895.

[8]) B. Googe: "Eglogs, Epytaphes, & Sonettes", 1563, ed. by E. Arber. English Reprints, 1871.

[9]) "The Poems of Thomas Howell", ed. by A. B. Grosart, 1879.

[10]) G. Turberville: "Epitaphes, Epigrams ...", 1567, ed. by J. P. Collier. Illustrations of Early Engl. Poetry, Vol. I.

Gedichte wie: "I. K. to H. being sicke" und "Aunswere. H."[1]) oder: "I. K. at his Friends departure" und "H. his aunswere to his Friend K."[2]) mit jenem Typ in Parallele stellen. — Turbervilles Doppeldichtungen unterscheiden sich von denen von Googe und Howell insofern, als sie in ihren beiden Teilen wohl von ihm selbst verfaſst zu denken sind. Schon die Überschriften: *In commendation of Wit* und *An Aunswere in dispraise of Wit,*[3]) oder: *To a yong Gentleman, of taking a Wyfe* und: *The Aunswere, for taking a Wife*[4]) genügen wohl, diese Dichtungen zu charakterisieren. Von Interesse ist: *A Letter sent by Tymetes to his Ladie Pyndara at the time of his departure* und *Pyndaras aunswere to the Letter which Tymetes sent hir at the time of his departure.*[5]) Hier handelt es sich, wie schon die Namen, sowie die Länge der Teile und das Metrum andeuten, offenbar um eine Nachahmung der Doppelstücke aus den "Heroides" des Ovid — Turberville hat die "Heroides" 1567 übersetzt[6]) — und bis zu gewissem Grade also um einen frühen Vorläufer von Draytons "Heroical Epistles". Gekannt scheint Drayton diese Turbervillesche Dichtung nicht zu haben.[7]) Wie wichtig der Verfasser sie nahm, zeigt, daſs sie im Titel der Sammlung besonders und sehr ausführlich erwähnt wird. Er lautet: "Epitaphes, Epigrams, Songs and Sonets, with a Discourse of the Friendly affections of Tymetes to Pyndara his Ladie".

Die sehr wenigen Doppeldichtungen, die sich sonst noch in Sammlungen einzelner Lyriker des 16. Jahrhunderts finden, bringen nichts Neues gegenüber den Schöpfungen eines Googe und Howell. Besonderer Erwähnung bedarf nur noch, daſs sich in "Wiat's MS."[8]) zu dem zwölfzeiligen Gedicht:

"Madame withouten many wordes
Ons, I am sure, ye will or no"

[1]) "The Poems of Thom. Howell", ed. by A. B. Grosart, 1879, p. 257—59. "Howell's Devises", 1581, ed. by Walter Raleigh, 1906, p. 97—99.

[2]) "The Poems of Thom. Howell", ed. by A. B. Grosart, 1879, p. 94—96.

[3]) George Turberville: Epitaphes Epigrams, ...", ed. by J. P. Collier. Illustrations of Early English Poetry I, p. 78—80.

[4]) Ebenda, p. 130—32. [5]) Ebenda, p. 40—50.

[6]) Vgl. Cambridge History of English Lit. III, p. 187.

[7]) Vgl. Willy Numeratzky: „M. Draytons Belesenheit u. literar. Kritik. Diss. Berlin 1915.

[8]) Vgl. "The Poems of Sir Thomas Wiat", ed. by A. K. Foxwell, 1913, Preface, p. IX.

eine gleich lange, ebenfalls in direkter Rede gehaltene "Aunswer" mit dem Schlufs: "Content you wythe nay, for you get no moer" befindet. Nach Ansicht des neuesten Herausgebers Wyatts, Foxwell, ist die Antwort "in a different, and later, hand" geschrieben: "There is no authority for placing it in the text as Wiat's ... The spelling betrays it as neither Wiat's nor that of his scribes. It is generally ascribed to a lady."[1]) Dieser Ansicht entsprechend, erscheint die "Aunswer" bei ihm nur in kleinem Druck in Anmerkung. In "Tottel's Miscellany" fehlt sie. Das ist wichtig, denn Inhalt und direkte Anrede an den Partner, sowie die persönliche Note würden diese Doppeldichtung mit "A Courtly New Ballad" verbinden, von der nur Länge und Art der Entstehung sie trennen. Bei Erscheinen beider Teile im Druck hätte eine Nachahmung unmittelbar zu dem Typ der "Courtly New Ballad" führen können.

Nun zurück zur Black-Letter Broadside Ballad! Bei den Doppelstücken, die uns hier überliefert sind, ist streng zu scheiden zwischen Balladen, bei denen der zweite Teil eine blofse Fortsetzung des erzählend gehaltenen ersten Teiles darstellt, und wirklichen Antwortdichtungen. Die Sitte, der Komposition nach Einheiten darstellende Balladen erzählenden Inhalts willkürlich in zwei Teile zu zerreifsen, kam offenbar erst im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auf.[2]) Geschäftsrücksichten scheinen sie heraufbeschworen zu haben. Man wollte die Zuhörer zum Zahlen zwingen, und der Vortragende brach daher, wenn die Spannung ihren Höchstgrad erreicht hatte, ab, um den Genufs des "Second Part" vom Kauf des Broadside-Exemplars abhängig zu machen. Bei den Antwortballaden wiederum ist zwischen Antwortballaden im engeren Sinne und Balladen, bei denen die beiden Teile blofse Gegenstücke darstellen, die zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Verfassern geschrieben wurden, energisch zu trennen. Sowohl Firth[3]) wie Rollins[4]) haben darauf aufmerksam gemacht,

---

[1]) "The Poems of Sir Thomas Wiat", ed. by A. K. Foxwell, 1913; I, 83.

[2]) H. E. Rollins: "The Black-Letter Broadside Ballad", P. M. L. A. 34, p. 316 u. Anm. 40.

[3]) C. H. Firth: "Ballads and Broadsides", "Shakespeare's England", 1916; II, p. 518/19.

[4]) H. E. Rollins: "The Black-Letter Broadside Ballad", P. M. L. A. 34, 1919, p. 292—94.

dafs, wenn ein Verleger eine Ballade herausgebracht hatte, die sich — modern ausgedrückt — als „Schlager“ erwies, oder zu erweisen versprach, ein Geschäftskonkurrent, um seinen Anteil an dem Gewinn zu erraffen, eine "Aunswer" dazu publizierte, die je nach Gelegenheit und Fähigkeit des mit der Abfassung der Antwort betrauten Dichterlings moralisierend, parodierend, ironisch persiflierend oder harmlos neutral gehalten war. Die Stationers' Registers liefern hier interessante Aufschlüsse. So findet man — um weniger bekannte Beispiele zu geben[1]) — am 22. Oktober 1576 für Hughe Jackson *the gryndinge of the hatchet and whippinge the Catt*, am 19. April 1577 für Richard Jones *an answere to the Whippinge of the Catt by W. Elderton*, am 16. Oktober 1594 für John Danter *Jones ale is newe*, am 15. November 1594 für Edward White *the unthriftes adiew to Jones ale is newe* eingetragen. Der auf Richard Jones lautenden, vom 10. November 1580 datierten Eintragung von *Blanche a Broome* folgt schon am Tage darauf für Edward White die Eintragung *Jocky a Slaydon his answere to Blanche a Brome*. Häufig blieb es nicht bei einer "answer". Der *complaynte of an apprentice which Dayly was shente*, eingetragen 1563/64 für Alexandre Lacy (Arber I, 234), steht gegenüber *the complaynte of a mayde in London Declarynge hyr trubbles to over pass the [ap]pryntes lyfe* ..., eingetragen für T. Colwell im gleichen Jahr (Arber I, 235), und als Antwort auf beide bringt Alexandre Lacy sofort *the answere of the mistress agaynste the causeles complaynt of the [ap]prentes and mayde sarvant* heraus. Mitunter sicherte der gleiche Verleger sich die "answer" zu seiner Ballade; so ist 1566/67 für Hugh Singleton: *thoughe fondly men wryte thayre myndes Women be of gentle kynde* und gleichzeitig: *I will say as I do fynde my wyf to me ys nothynge kynde* eingetragen (Arber I, 333). Mit dem durch die "Courtly New Ballad" repräsentierten Typ läfst sich all derartiges nicht zusammenstellen! Die Frage ist nun, ob die Stationers' Registers vor 1600 Eintragungen bringen, die mit einiger Sicherheit oder auch nur Wahrscheinlichkeit auf das Vorhandensein eines solchen Typs schliefsen lassen.

[1]) Weitere Beispiele siehe C. H. Firth: "Ballads and Broadsides", "Shakespeare's England" II, 518/19, und H. E. Rollins: "The Black-Letter Broadside Ballad", P. M. L. A. 34, 1919, p. 292—94.

Am 21. November 1578 (Arber II, 341) finden wir für Thomas Newton *A letter of a woman sent to hir husband beinge absent from hir. Item an answere of a letter which a woman sent unto hir husband* eingetragen. Rollins[1]) bemerkt dazu: "Perhaps a long ballad in two parts", aber die Wahrscheinlichkeit ist nicht sehr grofs. Da der Zusatz "A Ballad" fehlt, kann es sich auch um alles mögliche andere gehandelt haben. Wenn die von Rollins sehr vorsichtig geäufserte weitere Vermutung: "The first part may possibly be the same as *A Letter sent by a Gentlewoman, in verse, to her Husband, being over sea*, beg. 'What greater greefe, than leese a cheefest joy', in Nich. Breton's 'Floorish upon Fancie', 1582, ed. Thomas Park, Heliconia I, 121" stimmen sollte, so würde die Antwort jedenfalls eine Hinzudichtung von fremder Hand darstellen, da Breton sie sonst mit in seine Sammlung aufgenommen hätte, und damit aus dem Rahmen von Dichtungen nach Art der "Courtly New Ballad" herausfallen. Natürlich könnte sie trotzdem die Herausbildung eines Typs, wie er durch letztere repräsentiert wird, eingeleitet haben. Aber diese ganzen Vermutungen stehen doch eben auf sehr schwachen Füfsen! Sie bedürfen dringend weiterer Stützen! Vermag diese etwa eine Eintragung, wie sie am 1. August 1586 für Edward White verzeichnet ist, zu bieten? Hier finden wir als Nr. 4 von 36 gleichzeitig registrierten Balladen *An exhortation for goinge to bed* und als No. 18 *An answere to 'goo to bed sweete harte'* eingetragen. Schon die Art der Eintragung zeigt wohl, dafs Verleger und Einschreiber sie nicht als unmittelbar zusammengehörig empfunden haben. Auch Rollins[2]) läfst die Frage, ob hier Zusammenhang anzunehmen sei, offen. Überdies könnte es sich bei der "Answere" um ein parodistisch gehaltenes Gegenstück gehandelt haben, so dafs das Ganze dem Typ der "Courtly New Ballad" völlig fernstünde. — Wie vorsichtig man den Eintragungen der Stationers' Registers gegenüber sein mufs, möge folgendes Beispiel erläutern. Am 9. August 1633 ist für Thomas Lambert eine *Answere to 'Love will find out the way'* registriert (Arber IV, 301). Damals sind Doppelballaden vom Typ der "Courtly New Ballad" nachweislich

[1]) H. E. Rollins: "An Analytical Index ...", Studies in Philology XXI, 1924, No. 1493.

[2]) Ebenda, No. 802.

reichlich vorhanden, und man könnte in unserer "Answere" daher die Antwort der Geliebten vermuten, der der Liebende angesichts irgendwelcher Schwierigkeiten, die ihrer Vereinigung entgegenstanden, ermutigend zugerufen hatte: "Love will find out the way." Nun ist der erste Teil zufällig erhalten,[1]) und schon die erste Strophe lautet wider Erwarten:

> "Over the mountains
> And under the waves;
> Over the fountaines
> And under the graves;
> Over floods which are the deepest,
> Which doe Neptune obey;
> Over rockes which are the steepest,
> Love will find out the way."

In ähnlichem Sinne geht es dann mehrere Strophen hindurch weiter, und die Schlufsstrophen erzählen von Guy of Warwick und Bevis.

Derartiges mahnt auch zur Vorsicht in der Ausdeutung der letzten für unsere Untersuchung in Betracht kommenden Eintragung. Sie datiert vom 19. Oktober 1593, lautet auf John Daunter und besagt: "Entred ... Twoo ballades the One entituled *'the Lovers lamentacon &c.'*, and th[e] other *'the maydens wittye answere to the same'*." Näheres über diese Balladen ist nicht bekannt. Beim ersten Blick glaubt man, endlich auf einen Vorläufer der "Courtly New Ballad" gestofsen zu sein. Aber das Wörtlein "witty" schon ist geeignet, Bedenken zu erregen. Das könnte auf ein parodistisches Gegenstück deuten! Es kann sich bei dem ersten Teil um ganz allgemein gehaltene, an das Publikum gerichtete Klagen, oder eine Warnung an die Männer gehandelt haben, im zweiten um eine für die Frauen oder auch die gesamte Männerwelt bestimmte witzige Widerlegung der im ersten Teil erhobenen Anklagen. Dann wäre noch auf eine Eintragung für Thomas Colwell vom Jahre 1564/65 zu verweisen. Sie lautet: "A ballett intituled *'the Reporte of the Wytty answeres of a beloved mayden &c.'*" (Arber I, 270) und könnte auf erzählenden Inhalt der beiden Teile oder zum mindesten des zweiten, d. h. auf eine Ballade mit Fortsetzung weisen. Jedenfalls läfst sich auf Grund der vorhandenen Eintragungen die Existenz des

[1]) Roxburghe Ballads II, 639 ff.

Typs der "Courtly New Ballad" vor 1600 nicht behaupten, und die Überlieferung versagt in dieser Beziehung völlig! Nirgends ist mit Hilfe des in Deutschland zugänglichen Materials, das neben den älteren Publikationen von Wright[1]), Lilly[2]), Huth[3]), Collier[4]), der Percy Society, etc. und den zahl- und umfangreichen Bänden der Ballad Society die in neuerer Zeit von Clark[5]), und Collmann[6]) und Rollins[7]) edierten Sammlungen, sowie die Kataloge der Euing-[8]) und der Crawford-[9]) Collection umfaſst, eine Ballade vom Typ der "Courtly New Ballad" als vor dieser entstanden nachzuweisen. Ja, die beiden Doppelstücke aus Richard Johnsons "Crown Garland" von 1612 müssen, wenn man nicht zur Kunstlyrik nach 1600 hinüberflüchten will — ein Kapitel, das später noch kurz gestreift werden soll — wie schon angedeutet,[10]) als die frühesten uns erhaltenen Fassungen von Repräsentanten dieses Typs betrachtet werden.

Geben denn nun die Stationers' Registers in den Jahren unmittelbar nach 1600 irgendwelche Anhaltspunkte für das Vorhandensein von Doppelstücken im Sinne der "Courtly New Ballad"? Leider nicht, und die Erklärung dafür ist offenbar, daſs derartige Kunstprodukte jetzt — bei Besprechung der Ballade von Jane Shore wurde bereits darauf hingewiesen[11]) — als nur eine Publikation berechnet und unter nur einem Haupttitel zusammengefaſst werden. Eintragungen wie die auf "A Courtly New Ballad" bezügliche[12]) oder die vom

---

[1]) Thomas Wright: "Songs and Ballads ... chiefly of the reign of Philip and Mary", Roxburghe Club 78, 1860.

[2]) "A Collection of Seventy-Nine Black-Letter Ballades and Broadsides ... Printed between ... 1559—97", London, Joseph Lilly, 1867.

[3]) "Ancient Ballads and Broadsides", ed. by Henry Huth, 1867.

[4]) Broadside Black-letter Ballads", ed. by J. Payne Collier, 1868.

[5]) "The Shirburn Ballads 1585—1616", ed. by Andrew Clark, 1907.

[6]) "Ballads & Broadsides chiefly of the Elizabethan Period ...", ed. by H. L. Collmann, 1912.

[7]) "Old English Ballads 1553—1625", 1920; "A Pepysian Garland", 1922, "Cavalier and Puritan" 1923, sämtlich hrsg. von H. E. Rollins. Vgl. auch H. E. Rollins: "Ballads from Additional MS." 38, 599. P. M. L. A. 38; 1923.

[8]) "A Catalogue of an unique Collection of Ancient English Broadside Ballads ...", 1856.

[9]) "Bibl. Lindesiana. Catalogue of a Collection of English Ballads", 1890.

[10]) Vgl. p. 29. [11]) Vgl. p. 31.

[12]) Vgl. p. 1.



18. Januar 1599/1600 datierende für John Wolf: „Entred for his copies . . . Three newe ballades . . . The First *'A mournefull songe . . .'* The second *'The first parte of Twoo Riche merchantes of Italy . . .'*, The thyrd *'The second parte of the II Riche merchantes of Italy . . .'*, oder die auf Mystres Sympson lautende Eintragung vom 4. September 1600: "Entred for her copies . . . *'The first parte of the widowe of England . . .' Item 'the Second parte of the poore wyddowe of England . . .'*", wo die beiden Teile der Doppeldichtung im Rahmen derselben Eintragung ihrem Titel nach ausführlich angegeben und einzeln mit je 6 d berechnet werden, sind in den folgenden Jahren nicht mehr aufzutreiben. Nur bisher nicht registrierte, offenbar erst jetzt hinzugedichtete "second parts" oder "answeres" — Fortsetzungen oder Gegenstücke zu allen möglichen Balladen — begegnen uns, die natürlich mit 6 d bezahlt werden müssen. Erst 1612 finden wir die beiden gleichzeitig zur Eintragung gelangenden Teile von Doppelballaden wieder erwähnt, aber die Form der Eintragung ist eine wesentlich andere, und bezahlt werden im ganzen 6 d, d. h. die genau so für die einteilige Ballade geltende Summe. Als Beispiele seien die auf Symon Stafford lautende Eintragung vom 19. August 1612: "Entred . . . A ballad called *'A pleasant newe dittye'* Intituled *'I cannot be enamored on her face' 2 partes . . . VI d*" und die weitere für Pavier vom 11. Dezember 1612 zitiert: "Entred for his copie . . . A ballad called, the *first and second parte of the Lyfe and deathe of the late noble prince Henry, . . . VI d*".

Vielleicht liefse sich auf die von etwa 1600 an geänderte Art der Eintragung die Vermutung gründen, dafs erst durch das Emporkommen des Typs der "Courtly New Ballad" sich die Auffassung von der engen Zusammengehörigkeit der beiden Teile derartiger Doppeldichtungen durchgesetzt hat? Oder hängt sie etwa mit der Veröffentlichung auf dem gleichen Broadside-Exemplar zusammen? Sind die vor 1600 erschienenen mit Fortsetzung versehenen Balladen, wie z. B. die beiden Teile der *wydowe of Watling streete*, die wir am 15. August 1597 als "II ballades" für Richard Jones eingetragen und mit zusammen 12 d berechnet finden, vielleicht auf zwei verschiedenen Broadsides erschienen? Nur in England wäre hierüber Aufschlufs zu erlangen, und auch dann nur, wenn gerade

derartige Fortsetzungsballaden auf nachweislich der Zeit vor 1600 entstammenden Broadside-Exemplaren erhalten sind.

War die Zahl der mit dem Typ der "Courtly New Ballad" übereinstimmenden Balladen des 17. Jahrhunderts wohl grofs genug, um, wie vermutungsweise angedeutet wurde, eine Änderung der Eintragungsmethoden bewirken zu können? Das ist natürlich schwer zu sagen. Man wird sich nicht nur an diejenigen Balladen halten dürfen, die diesen Typ in seiner Reinheit repräsentieren, wie etwa die beiden Doppelballaden aus Richard Johnsons "Crown Garland" von 1612 oder: *A delicate new Ditty composed upon the Posie of a Ring* ... (Roxburghe Ballads I, 244 ff., *The True Lovers' Holidaies* (Roxb. Ball. VI, 73 ff.), *Loyal Constancy* (Roxb. Ball. VII, 542 ff.), *A Lover's desire for his best beloved* (Roxb. Ball. I, 617 ff.), *Love and Gallantry* (Roxb. Ball. VI, 438 ff.), *The Unchangeable Lovers* (Roxb. Ball. VI, 795 ff.), *The Frantic Lover* (Bagford Ballads II, 563 ff.), *The true Lovers Summons* (Rollins: Cavalier and Puritan, 1923, p. 427 ff.) usw. — Balladen, in denen epische Zusätze den reinen Typ trüben, sind nicht minder häufig. Da erzählt der Dichter eingangs etwa, wie er an einem schönen Frühlingsmorgen die Klage eines oder einer Liebenden belauscht habe. Dann folgt die Klage und nach ein paar überleitenden erzählenden Versen die Antwort des plötzlich auftauchenden Partners. Den Schlufs können wieder ein paar Verse erzählenden Inhalts bilden. Ähnliches läfst sich in den mannigfachsten Variationen nachweisen. Aber auch Werbungsballaden beginnen und enden mitunter erzählend, oder eines von beidem, besitzen eventuell auch eine kurze erzählende Überleitung. All diese Balladen müfsten, falls "A Courtly New Ballad" tatsächlich als Anfangsglied der Entwicklung anzusehen wäre, als Weiterbildung des durch sie repräsentierten Typs in Anlehnung an die die Hauptmasse bildenden erzählenden Balladen betrachtet werden. Oft sind die Abweichungen von dem reinen Typ nur ganz geringfügige. — Als Beispiele dieser Art seien genannt: *The Constant Maiden's Resolution* (Roxb. Ball. VII, 539 ff.), *Cupid's Delight* (Roxb. Ball. VII, 98 ff.), *The Doubting Virgin's Satisfaction* (Roxb. Ball. IV, 347 ff.), *The Honest Wooer* (Roxb. Ball. I, 464 ff.), *The wofull Complaint of a Love-sicke Mayde* (Roxb. Ball. II, 203 ff.), *Flora's Lamentable Passion* (Roxb. Ball, VI, 98 ff.), *A new merry dialogue* (Rollins: Cavalier and Puritan.

1923, p. 409 ff.), *The Lovers Farewell* (Rollins: Cavalier and Puritan, 1923, p. 466 ff.) usw. Dazu kämen Doppelballaden nach Art der Ballade von Jane Shore, d. h. solche, deren zweiter Teil deutlich als spätere Hinzudichtung erkennbar wäre. Die sehr grofse Beliebtheit der Jane-Shore-Ballade könnte aber auch Nachahmung des durch sie geschaffenen Typs bewirkt haben. Man wird demnach hier eventuell im einzelnen untersuchen müssen, ob Benutzung einer vorhandenen Ballade oder Neuschaffung beider Teile in Anlehnung an jenen Typ vorliegt. Ersteres dürfte das bei weitem Häufigere sein! Hingewiesen sei in diesem Zusammenhange auf Balladen wie *The Despairing Lover* (Roxb. Ball. I, 254 ff.), *Sefautian's Farewel* (Roxb. Ball. III, 414 ff.), *The Young Man's Lamentation* (Roxb. Ball. VII, 300 ff.), *The Esquire's Tragedy* (Roxb. Ball. VIII, 637 ff.), *The Scotch Wooing of Willy and Nanny* (Roxb. Ball. III, 408 ff.), *The Lamentation of Master Page's Wife* und *The Lamentation of George Strangwidge* (Roxb. Ball. I, 555 ff.) usw. Alles in allem liefsen sich über siebzig den Typ der "Courtly New Ballad" mehr oder minder rein widerspiegelnde Doppelballaden nachweisen. Diese Zahl würde sich bei Berücksichtigung des in Deutschland nicht zugänglichen Materials jedenfalls beträchtlich erhöhen. Wieviel verloren gegangen sein mag, läfst sich auch nicht annähernd schätzen, aber Sammlungen wie die Roxburghe Collection geben in ihrer Totalität doch den Eindruck, dafs die Doppelballade nach Art der "Courtly New Ballad" eine recht bedeutende Rolle im Bereich der Strafsenballade des 17. Jahrhunderts gespielt hat.

Werfen wir noch rasch einen Blick hinüber ins Gebiet der Kunstlyrik unmittelbar nach Erscheinen der "Courtly New Ballad". Da begegnet uns in "England's Helicon"[1] 1600, *The Passionate Shepherd to his Love*, d. h. das bekannte, Marlowe zugeschriebene Liedchen: "Come live with me and be my love" und: *The Nymph's Reply to the Shepherd.* In "The Passionate Pilgrim", 1599, stehen nur vier der Strophen des ersten Teils, die "England's Helicon" bringt, und eine Antwortstrophe unter der Überschrift *Love's Answer.* In den uns erhaltenen Exemplaren von "England's Helicon" haben sich nach Bullen unter der "Answer" die Initialen S. W. R.

[1]) "England's Helicon", ed. by A. H. Bullen 1887, p. 229—31 u. XXX.

befunden, aber sie sind überklebt, und der Klebstreifen trägt das Wort: "Ignoto". — Dafs verschiedene Verfasser für die beiden Teile angenommen werden müssen, ist unbestritten, damit also auch die verschiedene Abfassungszeit, und da "England's Helicon" erst am 4. August 1600 in den Stationers' Registers erscheint, könnte die Vervollständigung des zweiten Teils bereits unter dem Einflufs von Dichtungen nach dem Typ der "Courtly New Ballad" entstanden sein. Behauptet soll es keineswegs werden! Eine Weiterdichtung lag hier von selbst nahe. Am 11. Juni 1603 ist dies Erzeugnis der Kunstlyrik ins Gebiet der Strafsenballade weitergewandert. Wir finden es unter diesem Datum für William White eingetragen, und ein späteres Broadside-Exemplar ist mit der Roxburghe Collection auf uns gekommen.[1]) Durch seine grofse Beliebtheit mag es mit dazu beigetragen haben, den Typ der "Courtly New Ballad", von dem es sich — wenn man von der Art der Entstehung absieht — nur durch den geringen Umfang unterscheidet, populär zu machen. Für die Entstehung jenes Typs wird man dies Liedchen nicht verantwortlich machen wollen, ebensowenig wie sich mit seiner Hilfe ein Verbreitetsein dieses Typs vor Auftauchen der "Courtly New Ballade" behaupten lassen dürfte!

Hingewiesen sei noch kurz auf zwei Doppeldichtungen aus "Davison's Poetical Rhapsody" 1602.[2]) Die Überschriften lauten: *Strephon's Palinode* und *Urania's Answer in inverted Rhymes, Staff for Staff*, sowie: *Sonnet. Upon her Acknowledging his Desert, yet Rejecting his Affection* mit *Her Answer in the same Rhymes* und charakterisieren die Machwerke bereits zur Genüge. Fast könnte man auf die Vermutung kommen, dafs hier die auf dem Gebiet der Strafsenballade beliebt gewordene Doppelform nachgeahmt, die Spur aber gleichzeitig um so sorgfältiger und energischer durch auf die Spitze getriebene Künstelei verwischt worden sei. Natürlich kann aber auch direkter Einflufs der "Heroical Epistles" vorgelegen haben.

Die vorstehenden Ausführungen dürften bewiesen haben, dafs *A Courtly New Ballad* und der zweite Teil der Jane-Shore-Ballade inhaltlich von Michael Draytons *Heroical*

[1]) Roxburghe Ballads II, 3—6.

[2]) Davison's Poetical Rhapsody", ed. by A. H. Bullen, 1890; p. 45—48 u. 122/23.



Epistles abhängig zu denken sind. Dafs die Abhängigkeit sich auch auf die Form erstreckt, dafs also hier die gewaltige Linie: Antike — englische Kunstdichtung des ausgehenden 16. Jahrhunderts — Broadside Ballad des 17. Jahrhunderts vorliegt, und jenen beiden dichterisch wertlosen Balladen die Bedeutung zukommt, diese Linie an entscheidender Stelle weitergeführt zu haben, wird sich auch mit Hilfe des noch undurchforschten, in englischen Bibliotheken ruhenden Materials wahrscheinlich nie mit der gleichen Sicherheit behaupten lassen. Die Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit derartig weitreichender Zusammenhänge zu lenken, war eine der wesentlichen Aufgaben dieser Abhandlung.

Breslau. E. v. Schaubert.

NOCHMALS ZUR FRAGE DES PROLOGS IN CHAUCERS 'LEGEND OF GOOD WOMEN'.

Im XXXVII. Bande dieser Zeitschrift, S. 173, tritt der unermüdliche Kämpe für die Priorität des sog. F-Prologs H. Lange mit neuen Waffen in die Schranken, mit denen er alle seine Gegner (vornehmlich wohl mich) zu Boden gestreckt zu haben meint. Triumphierend schliefst er, er glaube nicht, dafs nach seinen Darlegungen noch jemand in der Lage sein dürfte, die Priorität des G-Prologs zu verteidigen. Wie ein gröfseres Vorbild sage ich jedoch auch: ich bin dieser jemand.

Zunächst spricht H. Lange von einer „Gnadenstelle" (F 501 = G 492) und personifiziert im weiteren Verlauf seiner Ausführungen die im Prolog eine so hervorragende Rolle spielende Alcestis geradezu als Gnade oder gar als Allgnade. Nun bezieht sich aber in dieser ganzen Dichtung der Ausdruck *grace* oder *mercy* niemals auf Alcestis, sondern nur auf den Liebesgott: so V. 347 F (323 G) *merciable*, V. 404 (390) *mercy*, V. 433 (423) *grace*, s. ebenso V. 451 (F): *I al foryeue ... For who-so ... doth a grace* etc. (G 441: *And al* etc.), ebenso V. 478 (468). Und das nach dem allgemeinen Grundsatze: das Recht der Gnade gehört dem Könige. Alcestis ist vielmehr nur Fürbitterin. Die Eigenschaften, welche ihr beigelegt werden, sind *good*, *fair*, *debonayre* (V. 276), *trouthe of womanhede* (V. 297), *charitable*, *trewe* (V. 444, G 434), *gentil* (V. 503, G 491), dann aber namentlich *good* und *goodnesse* (V. 506 bzw. 494, 511—499, 518—506, 520—508, 526—514) usw. Der Dichter preist also ihre Herzensgüte, ihr Mitleid, ihre Demut und Treue, ihre Hingebung, mit der sie freiwillig ihr Leben opferte, um das ihres Gatten zu retten, womit sie den Preis vor allen anderen im Liede besungenen Frauen verdiene.

Seine Gleichung will H. Lange dadurch stützen, dafs er auf die Perle (V. 221—153), aus der Alcestis' Krone gefertigt

war, verweist, welche nach sonstiger mittelalterlicher Auslegung, wozu er ein paar Belege anführt, Gnade bedeuten soll. Aber Chaucer legt offenbar keinen besonderen Wert darauf, dafs das Kleinod gerade aus einer Perle bestand, sondern dafs die Krone weifs war, was er wiederholt hervorhebt (V. 216—147, 219—151, 220—252, 299, 303—229, fast wörtlich wiederholt 527—515, 532—520). Die weifse Farbe soll jedenfalls ihre Tugenden, vornehmlich die Herzensgüte, ausdrücken, wie er auch die mit guten Werken eifrig beschäftigte Cecilie in der Erzählung der zweiten Nonne (V. 16345, Sk. G 115) *the white* nennt, worauf wohl auch die Bezeichnung der Herzogin Blanche im Book of the Duchesse, V. 948, *gode faire White* deutet. S. ferner *Antigone the white* Troil II, 1887 (V. 824: *the shene*), *Minerva the white* ebd. II, 1062.

Auch wo der Dichter sonst von Edelsteinen spricht, führt er sie nur als Schmuck fürstlicher Gewänder oder kostbarer Gegenstände an, so Mars V. 246 (*rubies and stones Inde*), in der Legende von Cleopatra V. 673, Hous of Fame V. 1362, Monk's T. 15150 (Sk. B 3556), ebd. 15164 (3658), wo die weifsen Perlen auf Neros Prunkkleidern gewifs keine symbolische Bedeutung haben. Dafs in der Knight's T. die beiden streitbaren Könige Lykurg und Emetrius rote Rubinen tragen (V. 2147 u. 2164) mag vielleicht auf ihre Zugehörigkeit zu den Scharen des roten Kriegsgottes hinweisen, doch führt der letztere ebenfalls *perles white*, wie es anderseits in unserm Prolog von der Krone des Alcestis V. 533 (521 heifst: *And Mars yaf to hir coroune reed, pardee, In stede of rubies.*

Wenn Chaucer also eine Symbolik kannte, so war es die der Farben, die an verschiedenen Stellen, aufser den zitierten, zu erkennen ist. So hält z. B. Eifersucht (Kn. T. V. 1929) gelbe Ringelblumen in der Hand, der Zorn ist rot (Kn. T. V. 1997), und blau als Farbe der Treue, grün als die der Falschheit werden Newefangelnesse V. 7, 14, 21 und Squieres T. V. 10960 ff. (Sk. F 644 ff.) genannt.

Somit ist auch der Sinn des V. 504 (492), der H. Lange soviel Kopfzerbrechen macht, ganz klar. Der Liebesgott sagt dort in bezug auf Alcestis: *she kytheth what she is*, d. h. sie zeigt durch die Tat, nämlich durch ihre Fürbitte für den hart angeklagten Dichter, dafs sie *gentil* (V. 503) ist, oder wie dieser V. 505 sagt: *she is good* — herzensgut. Zwar sucht

Lange in einem anderen Abschnitt, den er '*Cupido als Richter*' überschreibt, darzutun, dafs Chaucer bei seiner Darstellung des Verhältnisses des Liebesgottes zu seiner edlen Begleiterin an das Christi zu Maria gedacht habe, wie es die Kirche des Mittelalters sich vorstellte, und wie es auch in die schwärmerische Minnepoesie jener Zeit eingedrungen war. Zu diesem Zwecke zitiert L. ein paar Stellen aus einem Werke des Albertus Magnus, an denen Christus '*sol justitiae*' und die heilige Jungfrau '*regina misericordiae*' oder '*mater gratiae*' genannt wird. Wenn aber unter Cupido gleichzeitig König Richard und unter Alcestis Königin Anna, wie ja auch Lange glaubt, zu verstehen sein soll, so trifft eine solche Doppelbeziehung doch recht wenig zu. Denn unmöglich kann man den launenhaften, eigenwilligen, von Schmeichlern abhängigen Richard, der, wie ihn eben auch unser Prolog zeichnet, erst durch die Mahnungen seiner Gemahlin dahin gebracht werden kann, Gerechtigkeit zu üben, mit unserm Heiland in einen Vergleich — der wie Blasphemie klingt — stellen. Denn wenn der Katholizismus ihn auch als den Fürbitten Marias zugänglich auffafst, so gilt er doch stets als selbständiger, zwar strenger, aber gerechter Richter. Nun meint Lange diese vermutete Beziehung durch den Hinweis stützen zu können, dafs Chaucer im F-Prolog, V. 230, den Liebesgott mit einer Sonne als Krone ausstattet, womit der Dichter eine Anspielung auf die obige bildliche Bezeichnung Christi als Sonne beabsichtigt habe: eine Auslegung, die zwei Begriffe ohne innern Zusammenhang miteinander verbinden will, und die zudem einer früheren und besseren Deutung Langes widerspricht, nach welcher die Sonnenkrone eins der 'badges' König Richards vortellt. Welche von beiden soll nun gelten? Oder etwa beide zugleich?

Ist also Richard nicht = Christus, so ist auch Alcestis nicht = Maria, und die dieser zugeschriebene 'Gnade' hat keine Anwendung auf die Königin. Überdies ist weder der G- noch der F-Prolog als eine Minnedichtung im eigentlichen Sinne aufzufassen, da der Sänger wohl eine hochverehrte Frau, doch nicht seine Geliebte darin preist.

Des weiteren erörtert der Verf. die Widmung an Königin Anna, V. 496/97, die sich bekanntlich nur in der F-Fassung findet, doch, in der eingangs erwähnten Vorstellung befangen, gibt er dieser Stelle eine recht gezwungene Deutung. Vielmehr

liegt auch hier die Sache einfach und klar, wenn man diese Widmung als späteren Einschub, worauf ich schon Engl. Stud. 55, S. 178 f., aufmerksam machte, erkennt. Alcestis schliefst nämlich in dem vorhergehenden Verse nach beiden Redaktionen ihre Ansprache an den Dichter mit den Worten: „Geh nun deines Wegs, deine Bufse ist nur gering". Darauf bezieht sich dann deutlich V. 498 (G 486): „Der Liebesgott begann zu lächeln" — doch nicht über die dazwischen stehende Widmung, sondern über das milde Urteil der Alcestis. Er fährt dann fort: „Weifst du, wer diese Dame ist?" usw. Hätte die Widmung von vornherein dagestanden, so müfste sich diese Frage streng grammatisch auf die in ihr genannte Königin Anna beziehen, was aber offenbar nicht gemeint ist. Der Auftrag, den Alcestis dem Dichter erteilt, unterbricht also den ursprünglichen Gedankengang Chaucers, wodurch auch der widersinnige Eindruck entsteht, dafs die mit der Alcestis zu identifizierende Königin Anna gewissermafsen sich selbst etwas dediziert. Denn dafs Chaucer bei der Charakterisierung des Liebesgottes und seiner Gefährtin das damals herrschende Königspaar im Auge hatte — wofür auch Lange Beweise zu liefern beflissen gewesen ist — kann wohl, trotz der Ablehnung transozeanischer Gelehrter, nicht mehr bezweifelt werden, namentlich nachdem ich diese Beziehung in meinem obigen Aufsatze (s. besonders S. 189 ff.) noch eingehender dargelegt habe.

Nimmt man aber an, dafs die Widmung im ersten Entwurf fehlte, so ist alles in schönster Ordnung. Erst als der Dichter den Auftrag erhielt, sein Werk der Königin Anna zu überreichen, sah er sich veranlafst, einen Hinweis hierauf einzuschieben, für den die gewählte Stelle sonst ganz passend ist, wenn auch dadurch der vorhin hervorgehobene Widerspruch entsteht, den jedoch nur der grübelnde Forscher herausfindet. Dafs Chaucer sich aber vor solchen kleinen Unstimmigkeiten nicht fürchtete oder sie übersah, beweist auch jene Stelle in der Erzählung des Kaufmanns V. 9559—64 (Sk. E 1683 ff.), in der er Justinus, eine Person in der vorgetragenen Geschichte, auf die aufserhalb stehende Frau aus Bath anspielen läfst, wodurch sich diese Verse als spätere Einfügung kennzeichnen, welche die Erzählungen der sog. Marriage Group besser miteinander verknüpfen soll. Dasselbe gilt vom Epilog zur Erzählung des Oxforder Scholaren, da dessen spottlustiger Ton gar nicht

mit dem früher geschilderten stillen und scheuen Wesen des jungen Gelehrten übereinstimmt, wie auch das eigenartige Versmafs des Envoy und die noch vorhandene ursprüngliche Schlufsstrophe diesen Epilog als nachträglichen Einfall des Dichters charakterisieren. Ähnliche Verstöfse gegen den Zusammenhang der Darstellung liegen bekanntlich in den Erzählungen des Seemanns (V. 12918 ff., Sk. B 1202 ff.) und der zweiten Nonne (V. 16292, Sk. G 62) vor, doch hier durch Änderung des anfänglichen Planes verschuldet.

Wenn derartige Versehen (ich rechne dahin auch die Stelle in F 366, wo durch den Ausfall der G-Verse 344/45 eine Unklarheit entstanden ist) bei einem Dichter, der solchen Einfällen, ohne lange zu prüfen, nachgibt und keine strenge Kritik zu fürchten hat, namentlich bei der vollständigen Umgestaltung seines Werkes, erklärlich und verzeihlich sind, so wäre es doch unbegreiflich, dafs er sie bei der ersten Bearbeitung begangen haben sollte, wo er die nächsten Schritte im Entwicklungsgange seines Themas deutlich vor Augen haben müfste. Dagegen spricht nicht die widersinnige Anführung des Namens der Alcestis in dem G-Prolog (s. Engl. Stud. l. c. 181 f.), lange bevor der Dichter sie erkennt, da dieser Widersinn sich erst bei der anfangs gewifs noch nicht vorgesehenen Wendung F 518, G 506 (*Now knowe I hir! And is this good Alceste?*) herausstellen konnte. Doch mochte er zunächst, wie auch in den obigen Fällen, die erforderliche Abänderung in seinem noch unfertigen Werke verschoben haben. Diesen augenfälligen Mifsgriff suchte Chaucer aber, wie ich früher ausgeführt habe, nachher zu beseitigen, indem er an einigen der vorangehenden Stellen *my lady* für Alcestis in den F-Prolog einsetzte. Wenn H. Lange den bezeichneten Fehler damit rechtfertigen will, dafs auch Froissart im 'Paradys d'Amors' Plaisance bereits genannt hat, ehe sie sich selbst vorstellt, so läge darin doch die absonderliche Zumutung, dafs Chaucer seinem Vorbild blindlings, selbst in dessen Versehen gefolgt wäre, und das sogar an einer Stelle, wo seine eigene Ausdrucksweise die sinngemäfsere war — wenn wir eben den F-Prolog als den früheren gelten lassen wollen.

In meiner Auffassung des Verhältnisses der beiden Prologformen zueinander stört mich auch nicht der Nachweis eines Schülers von Prof. Holthausen, auf den sich Lange beruft, dafs

in der als V. 249—69 (G 203—33) eingeschobenen, Froissart nachgebildeten Ballade F den Ausdruck *ma dame* des Originals genau mit dem schon zitierten *my lady* wiedergibt, während G hier voreilig schon Alcestis nennt. Daraus folgt aber noch nicht notwendigerweise, wie meine Gegner meinen, daſs F die erste Bearbeitung war, bei der sich ein Autor wohl enger an seine Vorlage zu halten pflegt, da unser Dichter ebensogut den Urtext bei der zweiten mehr zu Rate gezogen haben kann, und dies um so eher (was ich schon Engl. Stud. 36, S. 145 betont habe), als es ihm daran liegen muſste, gerade diese Fassung, dem ihm gewordenen Auftrag, sein Werk der Königin zu überreichen, entsprechend, besonders sorgfältig und ausdrucksvoll herzustellen. Bei dieser Gelegenheit mag er auch jenen Miſsgriff erkannt und in der angegebenen Weise verbessert haben.

Was dann die Beziehung des Maſsliebchens zur Alcestis betrifft, so ist ja bekannt, daſs Chaucer den Kult dieses Blümchens den französischen Hofpoeten entlehnt, doch selbst weiter ausgebaut hat, und namentlich ist, soviel wir wissen, die Verwandlung jener Königin in ein Maſsliebchen seine eigene Erfindung. Er wollte offenbar in seiner Prologdichtung, ebenso wie jene Vorbilder, insbesondere Deschamps, seiner Fürstin eine tiefempfundene Huldigung darbringen, doch seine Verehrung für sie nicht durch dreiste Nennung ihres Namens kundtun, sondern auf ihre hochstehende Person nur durch eine zarte Anspielung hindeuten. Er wählte hierzu das damals in höfischen Kreisen so bewunderte Maſsliebchen, das er dann in der Gestalt der Alcestis, seines Ideals edler Weiblichkeit, vermenschlichte, doch so, daſs jeder in dem Bilde die Züge der Königin Anna erkennen konnte, wenn freilich auch die Ähnlichkeit nicht so weit geht, daſs die englische Fürstin sich wie die mythologische für ihren Gatten aufgeopfert hat. Man kann also Anna und Alcestis schlechthin einander gleichsetzen, welche Beziehung allerdings durch die in die F-Fassung eingefügten Widmungszeilen gestört erscheint: wie vorhin gesagt, ein deutliches Zeichen, daſs diese Verse eine spätere, durch die erwähnten Umstände benötigte Zutat sind.

Was ich sonst noch früher zugunsten der Priorität des G-Prologs gesagt habe, will ich hier nicht wiederholen, sondern nur auf die Folgerungen hinweisen, die man aus der Annahme

(wie meine Gegner wollen) ziehen müſste, daſs der Dichter jene Widmungsverse in seiner späteren Bearbeitung gestrichen habe. Diese Weglassung konnte natürlich erst nach dem Tode der Königin, die 1394 starb, erfolgt sein, und Lange will den G-Prolog sogar erst in das Jahr 1396 setzen. Anderseits — von sonstigen Unterschieden sei hier abgesehen — wäre dieser Fassung der lange Abschnitt V. 268—313 hinzugefügt worden, in dem der Liebesgott Chaucer Vorwürfe macht, daſs er die in seinem Besitze befindlichen Autoren: Valerius, Titus, Claudian, Hieronymus, Ovid, Vincenz u. a. nicht benutzt habe, um die Tugenden der Frauen zu preisen, statt sie im Rosenroman und im Troilus zu schmähen.

Bedenken wir nun, daſs der Dichter in dem Jahrzehnt zwischen dem ersten Legendenprolog (1385/86) und dem obigen Datum doch mancherlei geschaffen hat, und daſs die meisten seiner Canterbury-Erzählungen — darunter Palamon und Arcitas (F 420, G 408) als Knight's Tale und die Cäcilienlegende (F 426, G 416) als die Erzählung der zweiten Nonne — bis dahin vollendet waren, so wäre es doch höchst verwunderlich, daſs er sich im G-Prolog Schriftsteller empfehlen läſst, die er in einigen dieser Erzählungen (Prolog der Fräu aus Bath, Erzählungen des Mönchs, des Gutsbesitzers, des Kaufmanns usw.) bereits ergiebig verwertet hat, dagegen keine seiner inzwischen entstandenen Dichtungen, in denen er Frauentugend preist (man denkt an Konstanze, Griseldis, Virginia, Dorigene), und die ihn somit in den Augen des zürnenden Liebesgottes hätten entlasten können, erwähnt. Ich will damit nicht sagen, daſs das Fehlen solcher Anspielungen eine spätere Abfassung dieser Prologform absolut ausschlieſst, aber wenn der Dichter sich veranlaſst sieht, einen längeren Abschnitt darin einzufügen, so wäre doch zu erwarten, daſs dieser einigermaſsen den Verhältnissen der Zeit entspricht, da er verfaſst worden sein soll — doch ist von irgendeiner Einwirkung der späteren literarischen Tätigkeit Chaucers nichts darin zu spüren. Umgekehrt wäre die Streichung von 45 Versen voll gelehrten Krams in einer zu kürzenden Bearbeitung (s. F V. 577) ganz natürlich.

Nun wird man mir wohl vorhalten, daſs Chaucer ja im G-Prolog, V. 414/15, von Alcestis seine Übersetzung des *Wrecched Engendrynge of Mankynde* von Papst Innocenz anführen läſst,

die zwar verloren ist, aus der er aber längere Stellen in die Erzählungen des Rechtsanwalts und des Ablafskrämers übertragen hat. Abgesehen davon, dafs diese Zitate nur den beiden ersten Büchern jener trübseligen Schrift entnommen sind (woraus zu schliefsen ist, dafs er diese Arbeit nie vollendet hat), wäre es doch kaum glaublich, dafs er gerade diesen Titel der Erwähnung wert gehalten hätte, dagegen die schon lange vor 1394 entstandenen vollständig erhaltenen und wertvolleren Übersetzungen der Melibeus-Geschichte und des Bufs- und Sündentraktats, der die Erzählung des Pfarrers bildet, übergangen haben sollte. Ob Chaucer jene beiden Verszeilen im F-Prolog absichtlich fortgelassen hat, oder ob sie durch Unachtsamkeit ausgefallen sind, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls kann auch obige Stelle nicht als Beweis für die spätere Abfassung des G-Prologs gelten.

Obwohl ich mit diesen Ausführungen meine Stellung in dieser schier bis zur Erschlaffung behandelten Streitfrage behauptet zu haben glaube, will ich kein Triumphgeschrei erheben, da ich darauf gefafst bin, dafs, wenn kein anderer, H. Lange wieder etwas aushecken wird, um einen neuen Ansturm zu versuchen.

Berlin-Zehlendorf. J. Koch.

HUGO LANGE UND DIE LÖSUNG DER LEGENDENPROLOGFRAGE BEI CHAUCER.

Bis zum Jahre 1864 war von Chaucers Prologe zur Legende von guten Frauen nur die Fassung F bekannt. Da fand Henry Bradshaw in der Universitätsbibliothek zu Cambridge die Handschrift Gg 4, 27, die einen wesentlich anderen Text zeigte. Nun waren zwei verschiedene Fassungen da und eine mufste selbstverständlich die ältere, die andere die jüngere sein. Furnivall, Bech, Koeppel hielten G für die ältere, aber ten Brink sagte, F sei die frühere Fassung, und Koeppel änderte seinem Lehrer zuliebe seine Meinung. Doch Skeat erklärte sich trotzdem für G als das Prius, was wiederum Kaluza bestritt und F als älter ansah. Im Gegensatz zu dem letzteren traten wieder Legouis, Koch und Bilderbeck dafür ein, dafs G das Prius sei und Koch meinte, jetzt sei die Sache entschieden. Doch Lowes und Tatlock verfochten neuerdings die Priorität des F. Aber French war für G als das Prius und ihm gegenüber sprachen dann Brown und Hugo Lange doch die Priorität dem F zu. Es gibt in der Geschichte literarischer Kontroversen kaum eine ähnliche Wiederkehr sich bestreitender Meinungen, ein so wechselndes Für und Wider um dasselbe Ding. Wer hat recht? Es schien schon unmöglich, festzustellen, welche Fassung die ältere sei. Da sich aber die Chaucerforschung mit einer solchen Verzichtleistung nicht zufriedengeben konnte und alle bisherigen Erklärer sich immer nur an Einzelheiten, an dieselben Stellen hielten, die bald so, bald gegenteilig interpretiert wurden, änderte ich die Methode der Untersuchung und unternahm die Vergleichung beider Fassungen nach ihrem zusammenhängenden Text, nach dem Aufbau des Prologs in G und F, nach der Entwicklung der Gedanken da und dort und kam meinerseits zu dem Ergebnis, dafs allerdings G das

Prius ist, zugleich aber auch zu der Erkenntnis, dafs F überhaupt nicht von Chaucer herrührt.[1])

Meine Erklärung des Legendenprologs und meine Ansicht, dafs F die Umarbeitung durch fremde Hand ist, basiert auf der Übersetzung, die ich — entgegen der bisherigen — bei dem Verse G 492 = F 504 wagte:

> That mayst thow sen, sche kytheth what sche is
> Das kannst du sehn, sie zeigt was sie ist

nicht wer sie ist,[2]) wobei ich mit Skeat *kytheth* für gleichbedeutend mit *shows* nehme, und auf meiner Übersetzung der darauffolgenden Verse G 506 = F 518:

> Now knowe I hire and is this goode Alceste
> The dayes eye and myn owene herteis reste?
> Jetzt kenne ich sie und ist diese gute Alceste
> Das Tagauge und meines Herzens Freude?

nicht so, wie man es bisher übersetzte:

> Jetzt kenne ich sie und ist dies die gute Alceste,
> Das Taugauge und meines Herzens Freude?

Ich fasse also *this goode Alceste* als Subjekt, *the dayes eye* als Prädikat, nicht *this* für sich als Subjekt und *goode Alceste* mit der Apposition *the dayes eye* als Prädikat. Diese meine Auffassung der letzten zwei Zeilen ist grammatisch unstreitig möglich also unanfechtbar; zu meiner Auffassung des *what she is* drängte mich der Gedankengang des ganzen Prologs und leitete mich mein philologischer Instinkt, obwohl ich solchen Gebrauch des *what* nur bei Shakespeare mehrfach nachweisen konnte. Seit aber Einenkel mir nachwies, dafs das *what* in der von mir angenommenen Bedeutung schon im Altenglischen vorkommt,[3]) kann kein Zweifel über den Sinn der obigen Verse mehr sein.

---

[1]) Untersuchungen zu Chaucer, Halle, Niemeyer 1918.

[2]) Streng genommen ist *what* in G 492 im Deutschen unübersetzbar, wir verderben, da wir für den Doppelsinn des engl. *what* kein Wort haben, den Spafs, den Love mit dem *what* hat. In 450 fragt der Dichter, wer Alceste eigentlich ist, in 492 spielt Love mit dem Doppelsinn des *what*, wer oder was sie ist, in 506 erkennt der Dichter, was sie ist.

[3]) Anglia 32, 385. In den Dialogen Gregors, ed. Hecht 181/82 gibt Paulinus auf die Frage *whæt he wære*, die Antwort: *ic eom þin þeowa* und *ne mihte læng wiþsacan whæt he was, ac sæde him* 7 *cwæð: ic eom biscop.*

Da man in G die Worte *sche kytheth what sche is* allgemein so las, als sagten sie: sie zeigt, wer sie ist, so konnte Tatlock die Fassung G *nonsense* nennen. Denn es wäre wirklich ein Unsinn gewesen, wenn Love den Dichter aufgefordert hätte, zu sehen, wer seine Begleiterin sei, da es doch gleich nach ihrem Auftreten v. 179 von ihr hiefs: *Hire name was Alceste the debonoyre*, da sie dann in der Ballade und noch öfter mit Namen genannt worden war. Jetzt ist der Legendenprolog in der G-Fassung ein prächtig konzipiertes, in allen Details, vom Anfang an bis zur Aufklärung, dafs Alceste des Dichters bescheidenes daisy ist, reizend durchgeführtes Traummärchen, die vollendetste seiner Traumdichtungen.

Der Inhalt ist mit wenigen Worten skizziert. Der Dichter war auf der Wiese spazieren gegangen und hatte sich seines Lieblingsblümchens, des daisy, gefreut. Nachts darauf träumt ihm, er sei wieder auf der Wiese, sein daisy zu sehen. Da kommt der Liebesgott, an der Hand eine königliche Frau, in Grün gekleidet, mit weifser Perlenkrone, recht wie ein daisy anzusehen. Hinter dem Paar schreiten zunächst neunzehn andere hohe Frauen, dann eine unabsehbare Schar, lauter gute Frauen. Als die neunzehn das daisy erblicken, knien sie im Kreise um die Blume herum und singen eine Ballade: Prahlt ihr andern schönen Frauen nicht mit eurer Schönheit und Güte, Alceste ist hier, euch alle zu überstrahlen. Da erblickt Love den in der Nähe an einem Hange lehnenden Dichter und fährt ihn an, er habe in seinem Rosenroman und im Troilus von schlechten Frauen erzählt und sich dadurch an der Liebe versündigt, er werde dafür schwere Strafe erleiden. Aber Alceste, seine Begleiterin, nimmt sich des Dichters an und versöhnt ihn mit dem Liebesgotte. Zur Bufse aber soll der Dichter nun eine Legende von guten Frauen schreiben. Der begnadigte Dichter dankt ihr und möchte wissen, wer sie eigentlich sei, dafs sie ihm geholfen habe. Das belustigt Love und er fragt den Dichter: „Willst du wissen, ob sie Weib oder Mädchen, Königin oder Gräfin oder welchen Standes sonst sie sei? Du kannst es sehen, sie zeigt, was sie ist.“ Der Dichter weifs darauf nur zu antworten, er sehe nichts als dafs sie gut ist. Da wird Love deutlicher: „Hast du nicht von einer guten Alceste gelesen, die in ein daisy verwandelt worden ist? Jetzt gehen dem Dichter die Augen auf und er ruft: „Ja, jetzt kenne ich

sie. Und ist diese gute Alceste wirklich das daisy, meine Lust? Nun weifs ich es, sie hat mir meine Liebe zu ihrer Blume vergolten. Ja, sie ist es selbst. Das bezeugen ja die weifsen Blüten an ihrer Krone mit ihrem rötlichen Anflug, wie man sehen kann!"

Mit einer kurzen Mahnung Loves, in der Legende auch von der guten Alceste zu schreiben, wird der Dichter entlassen. Da wacht er auf und macht sich an die ihm aufgetragene Arbeit.

Was F betrifft, so ist zunächst sicher, dafs die Schreiber des 15. Jh. das *what she is* in v. 492 so fafsten, als müfste dem träumenden Dichter nahegelegt werden, wer die Begleiterin des Love ist. Das ergibt sich aus dem Wortlaute:

> F 518. Now knowe I hire and is this the good Alceste
> The daysie ...

in MS. Pepys und Additional 9032. Dieselbe Auffassung des *what* scheint aber in der ganzen Handschriftengruppe F zu herrschen, da sich die Absicht verrät, den Namen der Alceste bis zum Ende ungenannt zu lassen, wobei er freilich in v. 432 doch gefunden wird: *I your Alceste whilom quene of Trace.* Das derbe Wort Tatlocks pafst also auf die F-Fassung, zumal noch eine ganze lange Reihe von Unsinnigkeiten drin zu entdecken sind. Ich mache hier nur darauf aufmerksam, dafs bei F der Dichter zweimal wachend auf die Wiese geht, die Sprache der Vögel wachend versteht, dafs nicht die neunzehn Frauen des Traumes, sondern der schreibende Dichter die Ballade singt, diese also in keinem Zusammenhange mit den Geschehnissen im Prolog steht, dafs an verschiedenen Stellen wichtige Gedankenfolgen durch fremdartige Einschübe unterbrochen sind, dafs ganze Verspartieen durcheinandergeworfen sind usw. Der F-Prolog ist wirklich ein "nonsense".

Aus dem hier nach meinen „Untersuchungen" Vorgebrachten zog ich meine Schlüsse.

Erstens: Die F-Fassung ist die spätere. Das ergibt sich mit Notwendigkeit aus den Einschüben. Einschübe setzen etwas voraus, was schon früher da war. Das ergibt sich aus den Verwerfungen des Textes, die nicht irgendwie in der Urvorlage des F mechanisch entstanden sind, weil sie sich deutlich in den Text eingekleistert zeigen. Ein zerrissenes, geflicktes, beschmutztes Kleid setzt ein ganzes, reines voraus.

Zweitens: Die F-Fassung stammt nicht von Chaucer. Man müfste denn annehmen, dafs er bei seiner späteren Umarbeitung des Prologs sich selber nicht verstand, nicht mehr wufste, was sein *what she is* besagte, dafs er sein schönes Gedicht zu einem solchen Unsinn umformte. Wenn er es zu irgendeinem besonderen Zweck umarbeiten wollte, konnte das nicht so ausfallen, wie F es zeigt.

Frühzeitig wurde die anfangs gewifs notwendige Untersuchung, welche Fassung des Prologs die ursprüngliche sei, verquickt mit einem verhängnisvollen Einfall ten Brinks. Er kannte, als er seine „Studien" schrieb, nur F, las da fort von einer *lady*, einer *lady souerayne*, auch die, wie ich überzeugt bin, nach Lydgate interpolierten Verse F 496/7:

> And when this book ys made, yiue it the quene
> On my behalfe, at Eltham or at Sheene

und meinte nun, jene hohe Frau, „deren Verherrlichung offenbar in der Allegorie des Prologs bezweckt ist", sei „unschwer zu erraten", es könne nur die Königin Anna sein. Die Konsequenz daraus zog Skeat: "If Alcestis in this Prologue really meant the queen, it should follow, that the god of Love really meant the king." In G steht gewifs nichts davon, auch in F nicht, wenn man die Widmung in v. 496/7 aufser acht läfst, aber dabei blieb es, Alceste ist Anna, Love ist Richard. Dadurch wurde für ein halbes Jahrhundert das Verständnis des Prologs hintangehalten.

In dem fruchtlosen Bemühen, F als das Prius zu beweisen, erschöpft sich seit Jahren Hugo Lange. Nach längerer Pause bringt er „Neue Beiträge zu einer endgültigen Lösung der Legendenprologfrage bei Chaucer", Anglia 37, 173. Er glaubt in der Lage zu sein, durch die Herstellung neuer Beziehungen und die Erschliefsung der innern Zusammenhänge das Halbdunkel, das noch über der Legendenprologfrage liege, in helleres Licht zu verwandeln; es gelte vor allem tiefer zu schürfen und das Augenmerk auf Stellen zu richten, die bisher jedem Interpretationsversuch hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt haben. Seine Betrachtungen, sagt er, bilden den Schlufsstein zu dem Ideengebäude, das er nach jahrelangen

Vorstudien errichtet hat. Dabei bemerkt er aber, dafs er sich eine ausführliche Begründung seines Standpunktes vorbehalte.

Diese programmatische Einleitung erregt Bedenken. H. Lange will neue Beziehungen herstellen. Ein sonderbar unglückliches Wort. Man hat für den Prolog schon genug Beziehungen hergestellt, weil keine drin waren. Lange will sein Augenmerk auf die Stellen richten, die bisher jedem Interpretationsversuch hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt haben; er wird also noch einmal die vor ihm und von ihm ergebnislos behandelten einzelnen Stellen vornehmen. Da wird es mit dem Tieferschürfen nichts sein, er wird noch immer an der Oberfläche bleiben, ohne die innern Zusammenhänge zu erfassen. Und was soll das pompöse Ideengebäude, das er errichtet hat? Es handelt sich doch nicht um Langes Ideen, sondern um Chaucer. Merkwürdig ist es auch, dafs uns Lange zur Schlufssteinlegung seines Ideengebäudes einlädt, uns aber mit der ausführlichen, d. h. genauen gründlichen Begründung seines Standpunktes auf später vertröstet. Es wird kaum mehr viel zu erwarten sein. Man merkt doch, dafs Lange das beste, was er zu sagen weifs, schon jetzt gesagt hat, und nur im dunkeln Bewufstsein seiner Schwäche warten möchte, ob ihm noch etwas einfallen, ob er noch irgendwo etwas Brauchbares finden könnte.

Langes neueste Publikation liegt mir noch nicht abgeschlossen vor. Aber da er die Ergebnisse seiner Studien stückweise bekannt macht und es wieder jahrelang dauern kann, bis sie etwa zum Abschlufs kommen, so will ich schon jetzt zu dem bereits Gebotenen Stellung nehmen. Es wird für die Sache nicht ohne Nutzen sein.

Ehe ich aber an eine Prüfung der neuen Abhandlung Langes gehe, mufs ich ihn an eine alte Ehrenschuld mahnen.

In Angl. 32, 77, also vor fünf Jahren, hat er gesagt, ich habe zur Kenntnis zu nehmen, dafs ich für meine so unwahrscheinlich klingende Theorie von der Unechtheit des F-Prologs den unumstöfslichen Beweis der Wirklichkeit zu erbringen habe; diese Rechenschaft sei ich ihm schuldig. Ich bin seinem Auftrage sofort nachgekommen und habe ihm in den Engl. Stud. 56, 36 meine Gründe zur Prüfung auf ihre Unumstöfslichkeit vorgelegt. Sein Urteil ist mir bis heute noch nicht zugekommen.

Zweitens: Die F-Fassung stammt nicht von Chaucer. Man müfste denn annehmen, dafs er bei seiner späteren Umarbeitung des Prologs sich selber nicht verstand, nicht mehr wufste, was sein *what she is* besagte, dafs er sein schönes Gedicht zu einem solchen Unsinn umformte. Wenn er es zu irgendeinem besonderen Zweck umarbeiten wollte, konnte das nicht so ausfallen, wie F es zeigt.

Frühzeitig wurde die anfangs gewifs notwendige Untersuchung, welche Fassung des Prologs die ursprüngliche sei, verquickt mit einem verhängnisvollen Einfall ten Brinks. Er kannte, als er seine „Studien" schrieb, nur F, las da fort von einer *lady*, einer *lady soueravne*, auch die, wie ich überzeugt bin, nach Lydgate interpolierten Verse F 496/7:

> And when this book ys made, yiue it the quene
> On my behalfe, at Eltham or at Sheene

und meinte nun, jene hohe Frau, „deren Verherrlichung offenbar in der Allegorie des Prologs bezweckt ist", sei „unschwer zu erraten", es könne nur die Königin Anna sein. Die Konsequenz daraus zog Skeat: "If Alcestis in this Prologue really meant the queen, it should follow, that the god of Love really meant the king." In G steht gewifs nichts davon, auch in F nicht, wenn man die Widmung in v. 496/7 aufser acht läfst, aber dabei blieb es, Alceste ist Anna, Love ist Richard. Dadurch wurde für ein halbes Jahrhundert das Verständnis des Prologs hintangehalten.

In dem fruchtlosen Bemühen, F als das Prius zu beweisen, erschöpft sich seit Jahren Hugo Lange. Nach längerer Pause bringt er „Neue Beiträge zu einer endgültigen Lösung der Legendenprologfrage bei Chaucer", Anglia 37, 173. Er glaubt in der Lage zu sein, durch die Herstellung neuer Beziehungen und die Erschliefsung der innern Zusammenhänge das Halbdunkel, das noch über der Legendenprologfrage liege, in helleres Licht zu verwandeln; es gelte vor allem tiefer zu schürfen und das Augenmerk auf Stellen zu richten, die bisher jedem Interpretationsversuch hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt haben. Seine Betrachtungen, sagt er, bilden den Schlufsstein zu dem Ideengebäude, das er nach jahrelangen

Vorstudien errichtet hat. Dabei bemerkt er aber, daſs er sich eine ausführliche Begründung seines Standpunktes vorbehalte.

Diese programmatische Einleitung erregt Bedenken. H. Lange will neue Beziehungen herstellen. Ein sonderbar unglückliches Wort. Man hat für den Prolog schon genug Beziehungen hergestellt, weil keine drin waren. Lange will sein Augenmerk auf die Stellen richten, die bisher jedem Interpretationsversuch hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt haben; er wird also noch einmal die vor ihm und von ihm ergebnislos behandelten einzelnen Stellen vornehmen. Da wird es mit dem Tieferschürfen nichts sein, er wird noch immer an der Oberfläche bleiben, ohne die innern Zusammenhänge zu erfassen. Und was soll das pompöse Ideengebäude, das er errichtet hat? Es handelt sich doch nicht um Langes Ideen, sondern um Chaucer. Merkwürdig ist es auch, daſs uns Lange zur Schluſssteinlegung seines Ideengebäudes einlädt, uns aber mit der ausführlichen, d. h. genauen gründlichen Begründung seines Standpunktes auf später vertröstet. Es wird kaum mehr viel zu erwarten sein. Man merkt doch, daſs Lange das beste, was er zu sagen weiſs, schon jetzt gesagt hat, und nur im dunkeln Bewuſstsein seiner Schwäche warten möchte, ob ihm noch etwas einfallen, ob er noch irgendwo etwas Brauchbares finden könnte.

Langes neueste Publikation liegt mir noch nicht abgeschlossen vor. Aber da er die Ergebnisse seiner Studien stückweise bekannt macht und es wieder jahrelang dauern kann, bis sie etwa zum Abschluſs kommen, so will ich schon jetzt zu dem bereits Gebotenen Stellung nehmen. Es wird für die Sache nicht ohne Nutzen sein.

Ehe ich aber an eine Prüfung der neuen Abhandlung Langes gehe, muſs ich ihn an eine alte Ehrenschuld mahnen.

In Angl. 32, 77, also vor fünf Jahren, hat er gesagt, ich habe zur Kenntnis zu nehmen, daſs ich für meine so unwahrscheinlich klingende Theorie von der Unechtheit des F-Prologs den unumstöſslichen Beweis der Wirklichkeit zu erbringen habe; diese Rechenschaft sei ich ihm schuldig. Ich bin seinem Auftrage sofort nachgekommen und habe ihm in den Engl. Stud. 56, 36 meine Gründe zur Prüfung auf ihre Unumstöſslichkeit vorgelegt. Sein Urteil ist mir bis heute noch nicht zugekommen.

Ich zeigte, wie Chaucer in seinem G 44—53 einige Verse Machaults (ed. Tarbé, 123) benutzte und wie F diese Stelle behandelte. G gibt von diesen Versen eine zusammenhängende Übersetzung, und in diese Übersetzung sind bei F zehn Verse, Liebeserklärungen an die flour, eingeschoben. Das mufs jedem Philologen, ja jedem Laien klar sein. F ist also das Spätere. Ich bitte Herrn Lange, meine Beweisführung in diesem Punkte, wenn er sie nicht für unumstöfslich hält, philologisch umzustofsen.

Ein Einschub ist auch jene Dithyrambe an die laidy-flour, die schon ten Brink gefallen hat und die Lowes eine beautiful passage nennt. Sie findet sich dort, wo F in so sonderbarer Weise eine zusammenhängende Ausführung des G zerreifst und die Schlufsverse um hundert Zeilen später ohne Zusammenhang mit dem übrigen nachträgt. An eine mechanische Zerreifsung, wie sie sonst bei Manuskripten zuweilen vorkommt, ist wiederum nicht zu denken, denn die zerrissenen Stücke sind in den Text des G eingeschweifst. Die schöne Stelle des F ist also auch eingeschoben, ein Beweis wieder, dafs F das Spätere ist. Ich bitte Herrn Lange, sich darüber zu äufsern — nicht durch blofses Zitieren von Lowes u. a., sondern mit seinen eigenen Argumenten — ob das nicht unumstöfsliche Beweise dafür sind, dafs F das Spätere ist.

Beweise dafür, dafs Chaucer nicht selbst diese Einschübe gemacht hat, habe ich nie zu liefern versucht, schiebe vielmehr den Beweis auf Lange zurück, dafs Chaucer diese Einschübe selbst machte. Ich habe, wie ich glaube, bewiesen, dafs F das Spätere ist, dafs F ein Unsinn ist, und zog daraus die vernunftgemäfse Folgerung, dafs dieses F nicht von Chaucer stammt. Wie Lange beweisen wird, dafs F das Werk Chaucers ist, weifs ich nicht, wenn er nicht etwa die Entdeckung macht, dafs der Dichter diesen F-Prolog, wie er uns vorliegt, mit eigener Hand geschrieben hinterlassen hat. Dann müfsten wir Verehrer des Dichters schweigen und nur denken: Armer Chaucer!

H. Lange ist allerdings mit Beweisen leicht bei der Hand. Lowes hatte zu entdecken geglaubt, dafs die Verherrlichung der lady-flour in der oben angezogenen beautiful passage aus Boccaccios Filostrato entnommen ist. Daraus hat er, wie ich begreife, die Folgerung gezogen, dafs nur Chaucer sie ge-

schrieben haben kann, weil sich in seiner Zeit kaum jemand gefunden haben dürfte, der in England italienische Poeten las und verstand. Da rief mir nun Lange in Angl. 29, 397 und im Beiblatt, 1918, XII siegessicher zu: „Die Langhans-Theorie von der Unechtheit des F-Prologs bricht mit der Tatsache zusammen, daſs die prachtvolle Stelle des F-Prologs 83—96 aus den einleitenden Stanzen von Boccaccios Filostrato entnommen ist. — Damit ist für die Vorkämpfer der alten These von der Echtheit beider Prologe von vornherein und unwiderruflich die ganze Situation gerettet. — Es dürfte auch der kühnsten Hypothese nicht gelingen, diese Verse einem Falsifikator unterzuschieben. Der Versuch des Langhans ist ein Schlag ins Wasser.“ [1])

Nun habe ich zwar H. Lange in den Engl. Stud. l. c. rücksichtlich der Vermutung von Lowes auf ein Marienlied in Boeddekers Altenglischen Dichtungen S. 246, 487 verwiesen, er nimmt aber keine Notiz davon, und so dürfte es am Platze sein, die Sache hier zu besprechen.

---

[1]) Lange weiſs nicht, was eine Hypothese ist. Eine solche ist eine Annahme und wird aufgestellt, um das Gegebene in Zusammenhang zu bringen, die Lücken dieses Zusammenhangs zu schlieſsen. Sie verlangt Verifikation und unterwirft sich der Probe auf ihre Wirklichkeit, sie will als wahr und wirklich nachgewiesen werden. Sie will als denkmöglich und faktisch gelten. Ihre Erprobung ist also den Denkgesetzen der Logik und der Bestätigung durch die Tatsachen unterworfen; eine einzige mit ihr nicht vereinbare Tatsache kann sie stürzen. Eine Hypothese war der Mythos von Phaeton, bis man fand, daſs die Erde keine Scheibe, sondern eine Kugel ist; eine Hypothese war der Ptolemäische Satz, daſs die Sonne um die Erde kreise, bis man die Gröſsenverhältnisse der Weltkörper erkannte. Eine Hypothese ist das Kopernikanische System, bis . . .?

Eine Hypothese ist die Annahme, daſs Alceste die Königin Anna, Love der König Richard II. ist. Ist diese Annahme notwendig, um Zusammenhang in den Legendenprolog zu bringen? Schlieſt sie irgendwelche Lücken in dem faktischen Zusammenhang? Gibt es keine Tatsachen, die diese Hypothese umstürzen?

Eine Hypothese hat immer die Tendenz zum Dogma zu werden. Die Hypothese von Anna und Richard im Prolog wird von vielen als Dogma behandelt. So von H. Lange.

Meine Ansicht von der Unechtheit des F ist keine meinen Untersuchungen voraus aufgestellte Hypothese. Sie ist das Ergebnis meines logischen Denkens. Lange kann die Folgerichtigkeit meines Denkens prüfen, wird aber sein Dogma nicht retten, wenn er nur solche Leute zitiert, die wie er an dem Dogma hängen.

Die Stellen, auf die Lowes hinwies, sind;

Filostrato 2. Str. Tu donna se' la luce chiara e bella
Per cui nel tenebroso mondo accosto
Vivo, tu se' la tramontana stella
La qual' io seguo per venir al porto
4. Str. Guida la nostra man, reggi l' ingegno
Nell' opera la quale a scriver vegno
5. Str. Tu se' nel tristo petto effigiata
Con forza tal che tu vi puoi piu ch' io.

Nun vergleiche man damit und mit F 84 ff. die erste Marienhymne (13. Jh.) in Mätzners Sprachproben I, 53: "Of on that is so fair and bright velut maris stella ... I crie to the with the ave it went away thuster nyth ... leuedi, flour of alle thing" und die Hymne in Boeddeker:

MS. Egerton 613 (Anfang des 14. Jh.).	F
Suete flour of parais	the flour
Al my hope is on the	whom that I serve
bi day and by nyght	as I have witte or myght
Bright and scene sterre cler	She is the clernesse
	and verray lyght
In this false fikele world	That in this derke worlde
so me led and steore	me wynt and ledyth
Ofte y syke and serewe	The hert inwith my
among	sorweful brest
for thyn ever ycham	knyt so in youre bond
Wisse me	Be ye my gide
To the y crie and calle	As to myn erthely god
	to yow I calle
Help us at oure nede	in my sorwes alle.

Man vergleiche etwa noch Meister Sigehêr (um 1250) in Bartsch, Deutsche Liederdichter, S. 211, das Marienlied: *du rîchiu liljen ouwe* 8, *du rosenkranz* 39, *du lieht auror* 37, *du ankerhaft* 57, *du liehter stern Dijâne* 58, *du hoher trimontâne* 60, *du licht ob all der worlde licht* 21. Lange kann auch nachlesen „Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lat. Hymnenpoesie des Mittelalters" von Dr. A. Salzer, 1886—1888.

Die Anklänge da und dort erklären sich aus der internationalen Marienverehrung des universellen Mittelalters, den Wanderungen poetischer Ideen und Ausdrucksweisen, den Beziehungen zwischen geistlicher und weltlicher Lyrik. Der

Beispiele, dafs geistliche Lyrik zu weltlichen Liebesgedichten wurde, gibt es reichlich. Der fremde Bearbeiter des Chaucerschen Prolog konnte, zumal wenn er, wie vermutlich, ein Kleriker war, sehr wohl die eingeschobenen Verse selbst kompiliert haben, ohne dafs er Filostrato kannte.

Ich gehe nun an die Betrachtung dessen, was H. Lange in seinen letzten Aufsätzen bringt. Seine neueste Arbeit ist in Kapitel geteilt: Die Sonnenstelle — Die Lilienstelle — Die Gnadenstelle — Die Widmung an die Königin Anna — Cupido als Richter — Ein weiterer Beweis für die Priorität des F-Prologs ...

Wieder nur Einzelheiten, und zwar dieselben, über die Lange schon wiederholt gesprochen hat. Also Altes in neuer Aufmachung.

1. Die Sonnenstelle.

In F 230 heifst es von Cupido:

> His gilte here was corowned with a sonne
> In stede of golde for hevynesse and wyghte.

Ich hielt den Zusatz „wegen der Schwere und des Gewichts" für einen schlechten Witz des Bearbeiters.

Sonst hat meines Erinnerns zu diesem Verse zuerst Legouis eine Bemerkung gemacht. Er hielt die Fassung F für eine Neubearbeitung des G, wo Cupido einen Kranz von Rosen und Lilien trägt, und meinte, Chaucer habe die Blumenkrone durch eine „Sonnenkrone" ersetzt, weil diese besser der königlichen Würde entsprach. Dachte Legouis an seinen roi soleil?

Dann kam Bilderbeck. Nach ihm ist in der Neubearbeitung F die Sonne das Emblem des Königs Richard, auf dessen Grabmal eine hinter Wolken aufgehende Sonne zu sehen ist. Im Jahre 1385, wo G entstand, meinte er, gab Chaucer dem Love — Richard die Lilienkrone, weil der Krieg mit Frankreich wieder ausbrach; im Jahre 1390, als der Dichter die Umarbeitung des Prologs vornahm und wieder Waffenruhe herrschte, waren die französischen Lilien nicht mehr am Platz und Chaucer vertauschte sie gegen die Sonne.

Das griff Lange auf, nützte es aber für seine Ansicht aus, dafs F das Prius ist. Man brauchte das Argument nur

umzukehren: Im Jahre 1385 hatte Love die Sonnenkrone als badge Richards, dagegen im Jahre 1396 (auch Jahresdaten lassen sich leicht verschieben) wurde die Sonne in den Rosenlilienkranz verwandelt, als Richard durch seine Heirat mit Isabella von Frankreich ein neues Anrecht auf die Lilien erhielt.

Als badge Richards verteidigte Lange im Beiblatt zur Anglia 1919, S. 16, die Sonne des F gegen mich: „Nach Neilson ist unsere Legendenprologstelle die einzige, an der Cupido mit einer Sonne erscheint. Welche Folgerung ergibt sich daraus? Keine andere als diese: der Dichter, der in seiner Darstellung in F das Gewand des Love mit den heraldischen Abzeichen seines Königs, mit Ginster und Rosen, schmückt, versieht auch das Haupt des Liebesgottes nur zu dem Zwecke mit einer Sonnenkrone, dem royal badge Richards, um die Anspielung recht deutlich zu machen.

Damals war Lange nur Heraldiker. Aber ein Jahr darauf hatte er sich bei seiner Umschau nach Rechtfertigungen seiner Sonne noch andere Gebiete dienstbar gemacht und gab Angl. 32, 373 in dem Artikel „Die Sonnen- und die Lilienstelle in Ch.'s Legendenprolog", „neue schöne" Aufklärungen. Da fragt er: „Zu welchem Ende schmückt Chaucer in F 230, von allem Herkömmlichen abweichend (Neilson, Orig. 145) das Haupt des Cupido mit einer Sonnenkrone?" Welche Antwort Lange auf diese seine neugestellte Frage und wie er sie fand, ist so charakteristisch für ihn und seine Interpretationskunst, daſs ich näher darauf eingehen muſs. Ich bitte meine Leser um einige Geduld, wenn es etwas umständlich ausfällt. Es ist lehrreich und erheiternd zugleich. Doch müssen meine Leser neben und zugleich mit dem folgenden den bezogenen Aufsatz von H. Lange selbst lesen, damit sie sicher sind, daſs ich nicht übertreibe.

Lange hatte in Lowes, Publ. Mod. Lang. Assoc. XIX, 613 gelesen, Chaucer habe Froissarts Dittié de la Marguerite als Vorlage benützt. Dort steht, daſs die Marguerite den ganzen Tag der Sonne folgt (*Et le soleil de tout le jour suivir*). Da lieſs sich was machen. Die Marguerite, das daisy, ist eine Sonnenblume! So ist's bei Froissart. Wenn es so auch bei Chaucer wäre, so wäre, da Love das daisy, die Sonnenwende, die Sonnenblume seine Blume nennt, er der Sonnengott und

die Sonne auf seinem Haupte sein natürliches Attribut, die Stelle in F wäre in schönster Bedeutung erklärt. Ob's aber in Chaucer steht? Da wäre es freilich am einfachsten, die betreffenden Stellen bei Froissart und bei Chaucer nebeneinander zu stellen,[1]) da würde es sich zeigen — aber das geht nicht, denn dann würde sich zeigen, dafs in Chaucer — nichts davon steht. Es mufs aber hinein, also mufs man es anders anstellen.

Zuerst müssen wir vorbereitet werden. Das dauert drei Seiten lang:

„In das Bild einer Frühlingslandschaft stellt uns Chaucer zu Beginn seiner Dichtung hinein. Der Winter ist aus, der Mai ist gekommen. Die Sonne hat "all that releved that naked was and clad it new agayne. Die Blumen spriefsen und die Vöglein singen Lieder der Liebe . . . Was ist natürlicher, als dafs in Gedichten dieser Art die 'events are usually assigned to the springtime, in keeping with an old and lasting association between love and that season of the year (Dodd, Courtly Love etc. 16).'"

Es mufs erst dieser Zwittersatz uns belehren, dafs Liebe und Frühling zusammengehören, aber Dodd genügt nicht, wir sollen auch noch Neilson, Court of Love nachschlagen. Eine halbseitige Anmerkung belehrt uns dann, dafs Eros der böotische Frühlingsgott war, dafs Liebe die Herzen der Menschen im Frühling mit sanften Regungen erfüllt usw. usw., wozu Dütschke, der Olymp, Boll in der Anglia, Murrs Pflanzenwelt in der Mythologie, ein Wandervogellied und der Zupfgeigenhansel von H. Breuer, Leipzig 1916, zitiert werden.

[1]) Etwa so:

Froissart.	Chaucer.
Car n'ai autre desir	To sen these flouris aȝen the sunne to sprede
Que de l'avoir pour veoir à loisir	Whan it vp ryseth be the morwe schene
Au vespre close et au matin ouvrir	An whan the sonne begynnys for to weste
Et le soleil de tout le jour sievir	Than closeth it and drawith it to reste
Et ses florons contre lui espanir	

In Froissart steht also, dafs sich die Blume am Abend schliefst und morgens öffnet, den ganzen Tag der Sonne folgt und ihren Kelch gegen sie wendet. Bei Chaucer heifst es, dafs das daisy sich der Sonne aufschliefst, wenn diese aufgeht, und abends, wenn die Sonne sich gegen Westen neigt, sich schliefst. Davon, dafs das daisy den ganzen Tag der Sonne folgt, steht bei Ch. nichts.

„Nicht auffällig wirkt es daher, wenn das Gewand des Love über und über mit grünen Zweigen bestickt und die Königin mit der weifsen Krone in Grün gekleidet ist.“

Es ist gewifs nicht auffällig. Aber ich wurde, als ich das einmal selber sagte, unwissend gescholten, weil ich nicht glauben wollte, dafs die grün gekleidete Alceste nur die Livreefarbe des Königs Richard trage.

„Aus der Anschauung heraus, dafs das junge Frühlingsgrün, 'des Keimdrangs bräutlich leuchtende, lustige Farbe', wie Bierbaum es nennt (in seinem Irrgarten der Liebe), den Anfang der sommerlichen Freuden bedeute, ergab sich die bildliche Bezeichnung, die grüne Farbe als Symbol des Liebesanfangs zu gebrauchen. Und wenn man den Anfang ausschaltete, wurde die Farbe Grün die Farbe der Freude und der Liebenden schlechthin.“

So geht es noch eine Weile, wo vom Blümchen „Lieb' und Treu“ oder „Treulieb“ gesprochen wird. Dabei sollen wir noch Deschamps, Uhland, Gloth in Teutonia, Heft I, S. 60, Rehling und Bohnhorst und Wossidlos Botanik (doch genau die 14. Auflage) lesen.

Nach dieser Opiumgabe von Worten und Zitaten scheint es, sind wir genügend präpariert, Langes Deduktionen zur Sache hinzunehmen.

„Wie jedem 'Gottes Natur schauenden Menschen' ist auch unserm Dichter aufgefallen, wie das daisy am Morgen, wenn die Sonne aufgeht, sich dem Tagesgestirn entfaltet und wenn die Sonne sich gen Westen neigt, dann schliefst sich das Blümchen und geht zur Ruh.“

Lange geht an seine Aufgabe. Da es sich um den Vergleich von Stellen zweier Dichter handelt, so müssen diese Stellen vorgenommen werden. Lange fängt mit Chaucer an und das wäre an sich richtig. Aber er gibt von der Chaucerschen Stelle nur den Inhalt an, nicht den Wortlaut, auf den es doch bei Folgerungen ankommen wird. Es ist so, wie wenn er sich gegen einen etwaigen Vorwurf der Einseitigkeit salvieren und doch freie Hand behalten wollte. Wir werden sehen.

„Die hier geschilderte Eigenschaft des daisy war natürlich der zeitgenössischen Dichtung nicht unbekannt, und so begegnen wir ihr auch in der französischen Vorlage. Liest man die bei Lowes abgedruckten Zeilen aus Froissarts Dittié de la flour de la Marguerite aufmerksam durch, so findet man, dafs hier nicht nur, wie bei Chaucer, von einem Sichöffnen und Sichschliefsen der Blume die Rede ist, sondern zugleich, was bei Chaucer

nicht deutlich zum Ausdruck kommt, von einer andern Bewegung des Pflänzchens, das sich jederzeit nach dem Laufe der Sonne wendet, ihr folgt ...

Man beachte den, nicht einmal gesperrt gedruckten, Nebensatz: „was bei Chaucer nicht deutlich zum Ausdruck kommt". Wir sollen leichthin über ihn hinweglesen, ja nicht unser Chaucerexemplar aufschlagen und nachsehen. Aber etwas soll uns im Ohre bleiben: die andere Bewegung des Pflänzchens ist bei Chaucer nicht deutlich, also doch enthalten. Und nun hämmert er uns ausführlich, laut Froissarts Verse ein:

> Au vespre clore et au matin ouvrir
> *Et le soleil de tout le jour sievir*
> Et ses florons contre lui espanir,

die zweite Zeile kursiv und gesperrt gedruckt. Da steht es klar, dafs die Marguerite eine Sonnenwende ist, und Lange hofft, dafs wir diese Klarheit halb unbewufst aber wirksam auch dorthin übertragen, wo er es haben will, in Chaucer. Aber wir dürfen nicht zur Besinnung kommen, daher spricht er schnell weiter von Froissart, wo wir ihm nicht widersprechen können:

> Die Marguerite Froissarts kombiniert also aufs Glücklichste (für Lange?) die Eigenheiten der bellis perennis mit denen der Solsequien.

und es folgen Zitate aus Schmeil, Lehrbuch der Botanik, Bode, Scriptors Rerum Mythicarum. Doch wir dürfen Chaucers nicht ganz vergessen, daher wird er im folgenden wieder erwähnt, auch noch vorsichtig, mit einer in den Satz eingestreuten Wendung, aber doch schon kühner und gesperrt:

> „Ganz natürlich: Froissart kannte, wie Chaucer, seinen Ovid, er kannte die Erzählung von der rötlichen, immer ihr Köpfchen der Sonne zuwendenden Blume, in welche Sol die Clytia verwandelt hatte."

Ich weifs nicht, ob Froissart die Clytia-Erzählung kannte, mufs es aber Lange glauben. Ich möchte vielleicht einwerfen, dafs Chaucer zwar sicher seinen Ovid kannte, aber von der Clytia nirgends Erwähnung tut, doch Lange läfst mich nicht aufkommen. Rasch mufs ich den Wohllaut der Ovidischen Verse hören, etwas von Herés und dem Grabe des Cophei lesen, natürlich noch ein Zitat aus Schelenz Zeitsch. f. Volkskunde, und nun geht es mit rhetorischen Fragen und Gleichungen kühn zum Ziele:

„War's nicht sein Ovid und die Clytia-Erzählung, die Ch. zu der Transformation der Alceste in das daisy angeregt? ... Es mag mitunter nicht ganz einfach sein, dem Gedankengang eines Dichters wie Chaucer zu folgen, aber hier wird der Faden, der nach einer bestimmten Richtung leitet, deutlich sichtbar; Sonne und Sonnenwende, Sol und Clytia bei Ovid — Sonne und daisy, Cupido und Alcestis bei Chaucer: läſst sich eine schönere Parallelle denken? Muſste nicht diese Tatsache unsern Dichter mit logischer Notwendigkeit dazu führen, seinem Liebes- und Frühlingsgott eine Sonnenkrone aufs Haupt zu setzen?"

Wir können die Schönheit der Parallele nicht leugnen, wir müssen uns einer Tatsache beugen und wollen gewiſs nicht in den Verdacht kommen, unlogisch zu denken. So haben F mit seiner Sonne und Lange mit seiner Deutung recht ...

Das ist doch Interpretationskunst? Wenn wir von dem Rausch, in den uns Lange versetzt hat, wieder nüchtern worden sind, sehen wir freilich (s. oben unter dem Strich die Nebeneinanderstellung des Chaucerschen und des Froissartschen Textes), daſs Chaucer, wenn er hier Froissart gelesen hat, gescheiter war als dieser, sein Gänseblümchen genauer beobachtete und wuſste, daſs es kein Solsequium ist, daher den betreffenden Satz des Froissart ignorierte. Heiter ist aber, daſs Chaucer die Schilderung des Verhaltens seines daisy zur Sonne überhaupt gar nicht von Froissart hat, sondern, wie schon Skeat III S. XXXI erkannte und wie ich in den Engl. Stud. l. c. genauer darlegte, aus Machault fast wörtlich übersetzte.[1]

Es war im Jahre 1920, daſs H. Lange „in der Lage war" in F. 230 die „schöne phraseologische und gedankliche Übereinstimmung zwischen Ovid und Chaucer aufzudecken", jetzt nach fünf weiteren Jahren seiner Studien kann er „zum ersten Male" der Stelle „die vollinhaltliche Auslegung" geben. In den Worten der Zeile 231 wegen der „Schwere und Gewichts" ist zwar „eine eigenartige Ausdrucksweise, deren Sinn sich

[1] Machault (Tarbé 123).	Chaucer G 49
J'aime une fleur qui s'uevre et qui s'encline	To sen these flowris aȝen the sunne to sprede
Vers le soleil, de jour quant il chemine	Whan it vp ryseth be the morwe schene
Et quant il est couchiez soubs sa courtine	And whan the sunne begynnys for to weste
Par nuit obscure	Than closeth it and drawith it to reste
Elle se clost, ainsois que li jours fine	So sore it is aferid of the nyȝt

auf den ersten Blick schwer erklären läfst", die aber doch „dem alten Dualismus des katholischen Mittelalters, der Zweiheit von Himmlischem und Irdischem, Übersinnlichem und Sinnlichem prägnanten Ausdruck verleiht".[1]) Langes Erklärung ist, wenn man sie aus dem Labyrinth seiner Sätze und Zitate herausholt:[2]) Das aus der Erde stammende Gold ist das Irdische, das Sinnliche; die Sonne am Himmel ist das Himmlische, das Übersinnliche. Die Sonne, die das goldene Haar des Liebesgottes umgibt, ist der Strahlenkranz, der von der Kunst Göttern und Fürsten beigelegt wurde, sagt Lange. Aus dem „Grundgedanken des ganzen Legendenprologs", dafs der Dichter gegen den Liebesgott gesündigt habe, soll man ersehen, dafs ihm aus sittlichen Motiven die Übersetzung des Rosenromans und des Troilus zum Vorwurf gemacht wird, weil er Treue und Vertrauen in der Liebe gering achte und erschüttere.[3]) „Der mit der Sonne bekleidete Cupido selbst erscheint als der Typus der reinen, geistigen, seelischen Liebe und zugleich als der Repräsentant des sittlich Guten, Edlen, Reinen."

Das ist wohl die überraschendste unter all den Überraschungen, die uns H. Lange zu bringen pflegt. Er beruft sich dabei sogar auf meine Erklärung des Parlaments der Vögel. Ich mufs aber doch bemerken, dafs dort Cupido nicht bei dem Blumenhügel der Göttin Natur, sondern mit seiner Tochter Wollust, seine Pfeile schärfend, an dem ihm seit alters gebührenden Platz in der Nähe seiner Mutter, der nackten Venus zu finden ist. Der nicht nur mit den schon gewohnten Engelflügeln geschmückte, sondern jetzt auch mit dem Heiligenschein verklärte muntere Junge findet sich aber in die neue Rolle eines Repräsentanten des sittlich Guten, Edlen, Reinen noch nicht recht hinein und kanzelt den

[1]) Schwer zu erklären und doch prägnant? Merkwürdig!

[2]) Lange beruft sich auf einen merkwürdig gewundenen Satz, dessen Formulierung er angeblich dem Prof. Seeberg in Berlin verdankt. Dieser wird ihm wenig Dank dafür wissen. Es ist das zweifellos eine briefliche Antwort auf irgendeine Anfrage Langes, die man kennen müfste, um die Form der Antwort begreiflich zu finden. Ich habe schon einmal (Angl. 31, 84) mich damit beschäftigen müssen, wie konfus Lange briefliche Mitteilungen des Prof. Morsbach ausnützte.

[3]) Lange zitiert da Dodd, Hedwig Korsch und F und G so durcheinander, dafs ich nicht weifs, was diese sagen, was er sagt.

„War's nicht sein Ovid und die Clytia-Erzählung, die Ch. zu der Transformation der Alceste in das daisy angeregt? ... Es mag mitunter nicht ganz einfach sein, dem Gedankengang eines Dichters wie Chaucer zu folgen, aber hier wird der Faden, der nach einer bestimmten Richtung leitet, deutlich sichtbar; Sonne und Sonnenwende, Sol und Clytia bei Ovid — Sonne und daisy, Cupido und Alcestis bei Chaucer: läfst sich eine schönere Parallelle denken? Mufste nicht diese Tatsache unsern Dichter mit logischer Notwendigkeit dazu führen, seinem Liebes- und Frühlingsgott eine Sonnenkrone aufs Haupt zu setzen?"

Wir können die Schönheit der Parallele nicht leugnen, wir müssen uns einer Tatsache beugen und wollen gewifs nicht in den Verdacht kommen, unlogisch zu denken. So haben F mit seiner Sonne und Lange mit seiner Deutung recht ...

Das ist doch Interpretationskunst? Wenn wir von dem Rausch, in den uns Lange versetzt hat, wieder nüchtern worden sind, sehen wir freilich (s. oben unter dem Strich die Nebeneinanderstellung des Chaucerschen und des Froissartschen Textes), dafs Chaucer, wenn er hier Froissart gelesen hat, gescheiter war als dieser, sein Gänseblümchen genauer beobachtete und wufste, dafs es kein Solsequium ist, daher den betreffenden Satz des Froissart ignorierte. Heiter ist aber, dafs Chaucer die Schilderung des Verhaltens seines daisy zur Sonne überhaupt gar nicht von Froissart hat, sondern, wie schon Skeat III S. XXXI erkannte und wie ich in den Engl. Stud. l. c. genauer darlegte, aus Machault fast wörtlich übersetzte.[1])

Es war im Jahre 1920, dafs H. Lange „in der Lage war" in F. 230 die „schöne phraseologische und gedankliche Übereinstimmung zwischen Ovid und Chaucer aufzudecken", jetzt nach fünf weiteren Jahren seiner Studien kann er „zum ersten Male" der Stelle „die vollinhaltliche Auslegung" geben. In den Worten der Zeile 231 wegen der „Schwere und Gewichts" ist zwar „eine eigenartige Ausdrucksweise, deren Sinn sich

[1]) Machault (Tarbé 123).	Chaucer G 49
J'aime une fleur qui s'uevre et qui s'encline	To sen these flowris aȝen the sunne to sprede
Vers le soleil, de jour quant il chemine	Whan it vp ryseth be the morwe schene
Et quant il est couchiez soubs sa courtine	And whan the sunne begynnys for to weste
Par nuit obscure	Than closeth it and drawith it to reste
Elle se clost, ainsois que li jours fine	So sore it is aferid of the nyȝt

auf den ersten Blick schwer erklären läfst", die aber doch „dem alten Dualismus des katholischen Mittelalters, der Zweiheit von Himmlischem und Irdischem, Übersinnlichem und Sinnlichem prägnanten Ausdruck verleiht".[1]) Langes Erklärung ist, wenn man sie aus dem Labyrinth seiner Sätze und Zitate herausholt:[2]) Das aus der Erde stammende Gold ist das Irdische, das Sinnliche; die Sonne am Himmel ist das Himmlische, das Übersinnliche. Die Sonne, die das goldene Haar des Liebesgottes umgibt, ist der Strahlenkranz, der von der Kunst Göttern und Fürsten beigelegt wurde, sagt Lange. Aus dem „Grundgedanken des ganzen Legendenprologs", dafs der Dichter gegen den Liebesgott gesündigt habe, soll man ersehen, dafs ihm aus **sittlichen** Motiven die Übersetzung des Rosenromans und des Troilus zum Vorwurf gemacht wird, weil er Treue und Vertrauen in der Liebe gering achte und erschüttere.[3]) „Der mit der Sonne bekleidete Cupido selbst erscheint als der Typus der reinen, geistigen, seelischen Liebe und zugleich als der Repräsentant des sittlich Guten, Edlen, Reinen."

Das ist wohl die überraschendste unter all den Überraschungen, die uns H. Lange zu bringen pflegt. Er beruft sich dabei sogar auf meine Erklärung des Parlaments der Vögel. Ich mufs aber doch bemerken, dafs dort Cupido nicht bei dem Blumenhügel der Göttin Natur, sondern mit seiner Tochter Wollust, seine Pfeile schärfend, an dem ihm seit alters gebührenden Platz in der Nähe seiner Mutter, der nackten Venus zu finden ist. Der nicht nur mit den schon gewohnten Engelflügeln geschmückte, sondern jetzt auch mit dem Heiligenschein verklärte muntere Junge findet sich aber in die neue Rolle eines Repräsentanten des sittlich Guten, Edlen, Reinen noch nicht recht hinein und kanzelt den

---

[1]) Schwer zu erklären und doch prägnant? Merkwürdig!

[2]) Lange beruft sich auf einen merkwürdig gewundenen Satz, dessen Formulierung er angeblich dem Prof. Seeberg in Berlin verdankt. Dieser wird ihm wenig Dank dafür wissen. Es ist das zweifellos eine briefliche Antwort auf irgendeine Anfrage Langes, die man kennen müfste, um die Form der Antwort begreiflich zu finden. Ich habe schon einmal (Angl. 31, 84) mich damit beschäftigen müssen, wie konfus Lange briefliche Mitteilungen des Prof. Morsbach ausnützte.

[3]) Lange zitiert da Dodd, Hedwig Korsch und F und G so durcheinander, dafs ich nicht weifs, was diese sagen, was er sagt.

alternden Dichter G. 259 noch ganz in seiner alten, frechen Art herunter:

> And makist wise folk fro me withdrawe
> And thynkist in thyn wit that is ful cole,
> That he nys but a verray propre fole
> That louyth paramouris to harde and hote.
> Wel wot I ther by, thow begynnyst dote
> As olde folis, whan here spryt feylyth,
> Thanne blame they folk and wote nat what hem ealyth

Auch Alceste scheint seine neue hohe Würde nicht allzu ernst zu nehmen, G 400.

> Whil he was yong he kepte youre estat,
> I not where he be now a renagat

Aber auch H. Lange selbst hat einmal das, was er jetzt entdeckt, perhorresziert. Ich hatte gegen den Kranz von Rosen und Lilien auf dem Haupte Cupidos in G nichts einzuwenden, wenn auch sonst die Lilien das Symbol der reinsten Schönheit seien. Das fand Lange ganz unglaublich (Angl. 32, 74): „Hat in der dichterischen Schilderung dieser Zeit die Auffassung der Venus und des Cupido mit reinster Schönheit etwas zu tun?" „Nach Dodd, Courtly Love ist ein für allemal festzuhalten: Courtly Love is sensual" (Angl. 32, 361).

Es ist lobenswert, eine frühere Ansicht gegen eine bessere aufzugeben. Nur ist leider Langes neue Erklärung von Cupidos Kopfschmuck nicht die bessere.

2. Die Lilienstelle, G 160/1.

Über diese hat Lange auch schon einmal, in Angl. 32. Bd., gesprochen. Schon dort hatten ihm die Lilien im Kranze Cupidos in der G-Fassung neben ihrer heraldischen Bedeutung noch die, dafs sie Sinnbilder der Keuschheit seien, zu der Richard durch seine Ehe mit Isabella verpflichtet war. Die heraldische Erklärung der Lilien gibt er jetzt auf und fafst das Wort *newe* in V. 161 so wie ich es getan, nachdem ihn der Heraldiker Galbreath-Montreux belehrt hat, dafs irgendeinen politischen Anspruch in dieser Stelle zu sehen nicht angängig ist. Es bleibt aber bei der Erklärung, dafs die Lilien an dieser Stelle die Keuschheit bedeuten. Diese Erklärung bietet jetzt keine Schwierigkeit, da Lange „den Sinn

von F 230/1 richtig erfaſst und in Cupido den Träger der Idee der vom Himmel stammenden ehelichen Liebe erkannt hat."[1]) Seine Erklärung erscheint ihm nach Mitteilungen von Prof. Seeberg in Berlin und des katholischen Theologen Prof. Mausbach in Münster durchaus plausibel.[2])

„Wenn im Gg-Prolog weiſse Lilien zwischen die roten Rosen gesteckt, eingefügt, eingeschaltet sind, so symbolisieren die roten Rosen gleichsam die sinnlichen Regungen, die von der Keuschheit unterbrochen, gehemmt, beschränkt werden." „Muſste nicht Richard in der rein formalen Ehe mit Isabella, dem 7jährigen Kinde naturgemäſs keusch bleiben? Verstehen wir nun, warum Chaucer im Jahr 1396 die Änderung in Gg. 160/1 gegenüber F 230/1 vollzogen hat?"

Ich verstehe es nicht. Aus verschiedenen Gründen. Erstens deswegen, weil ich bewiesen habe, daſs F die spätere Fassung ist und Lange meinen Beweis dafür noch nicht umgestoſsen hat, zweitens, weil Lange den G-Prolog in das Jahr 1396 aus heraldischen Gründen verlegte und weil, wenn er diese fallen lieſs, G sicherer nach 1385 zurückzuversetzen ist. Drittens — und das ist das Wichtigste — bewegt mich noch folgendes. Ich habe oben unter dem Strich erklärt, was eine Hypothese ist. Die Annahme, Chaucer habe in der Neubearbeitung seines Prologs an das Kind Isabella gedacht, ist eine Hypothese. Sie muſs sich daher als denkmöglich erweisen. Das ist sie nicht. Es ist für den normalen Verstand undenkbar, daſs Chaucer dem König habe wollen zu verstehen geben, daſs er in seiner neuen Ehe keusch zu bleiben habe. Lange nennt das Angl. 32, 302 eine taktvolle Anspielung, jetzt S. 179 eine Galanterie des Dichters. Ich möchte das für eine Dummheit halten, über die der Hof, je nachdem, entrüstet gewesen wäre oder gekichert hätte. Was Richard getan hätte, weiſs ich nicht, ich hätte den verrückt gewordenen Gelegenheitspoeten in den Narrenturm geschickt.

3. Die Gnadenstelle.

Diese hat H. Lange in seinem Aufsatz Angl. 32, 213 entdeckt, worauf ich Angl. 32, 337 antwortete. Es war ihm die

[1]) Daſs die wahre eheliche Liebe im Himmel beschlossen ist, bestätigt Herrn Lange H. Lienhards Roman Oberlin, 87. Aufl., S. 153.

[2]) Solche vage Berufungen auf mündliche oder briefliche Mitteilungen sind natürlich wertlos. Auch taktlos. Denn sie können unter Umständen zu Bloſsstellungen werden.

Bedeutung des Namens Anna (Gnade) eingefallen und er suchte nun, wo er im Prolog etwas fände, um die Alceste, die die Vertreterin der Königin Anna sein soll, als „Gnade“ hinstellen zu können. Es wollte sich nichts finden, aber Lange weiſs sich zu helfen. Mit ein wenig Gewalt, die man den Worten des Textes antut, läſst sich alles machen. In G 492 = F 504 sagt Love:

That mayst thow sen sche kytheth what sche is,

Im NED fand Lange unter den Bedeutungen des Wortes *kythe*: *to make known by action*, also: Das kannst du sehn, sie offenbart es durch ihr Handeln, wer sie ist, sie war gnädig mit dir; die Antwort kann also nur sein: die Gnade = Anna. Das Wort steht nicht im Text, auch nichts Ähnliches, man hat es sich aber nach Lange zu denken. Der Beweis, daſs der Prolog eine Huldigung für die Königin Anna sei, war erbracht. Daſs der so herausggerissene Vers mit dieser hineingelegten Bedeutung nicht in den Zusammenhang der ihm vorausgehenden und ihm folgenden Verse paſst, störte ihn nicht. Aber mag ihn nun meine Entgegnung in der Anglia oder sonst wer bedenklich gemacht haben, er suchte nach irgendeiner andern Stelle, wo er seine Gnade = Anna unterbringen könnte und (wer sucht, der findet bekanntlich), er machte „einen glücklichen Fund“.

So nennt er es Angl. 37, 267. In v. F 291 f. = G 153 steht:

For of o perle fine oriental
Hire white coroune was imaked al.

Die Perle ist in der Symbolik der Steine und Pretiosen, wie Lange durch zwei Seiten voll Zitate nachweist, gratia, die Gnade; der früher etwas lückenhafte, wankende Beweis ist also ergänzt, verstärkt. Für Leichtgläubige. Ich möchte aber glauben, daſs die Verse G 150:

And upon that a white corone sche ber
With mane flowrys and I schal nat lye
For al the world, ryht as the dayseye
I corounede is with white leuys lite
Swiche were the flowrys of hire corene white.
For of o perle fyn and oryental
Hyre white coroun was Imakyd al

einfach so wie sie da stehen zu verstehen sind: Recht wie das Maſsliebchen mit kleinen weiſsen Blättchen gekrönt ist,

so hatte Alceste eine weiſse Krone von feinen Perlen. Die flowrys ihrer Krone konnten doch nicht die weichen Blättchen des Maſsliebchens sein und in die Krone einer Königin gehören Edelsteine oder Perlen, zumal sie das daisy, die marguerite, also die Perle selbst ist.

In dem Aufsatz vom Jahre 1920 war etwas Inkongruentes, wenn der Dichter raten sollte, wer (wie Lange damals las) Loves Begleiterin ist und darauf nach Lange die Antwort kommen sollte „die Gnade". Da eignete sich denn Lange meine „unzweifelhaft richtige Auffassung bezüglich des *what*" an und jetzt klingt es besser: was ist die Frau an Loves Seite? Antwort: die Gnade. Aber im übrigen bleibe ich natürlich im Unrecht und „hier dürfte die Auseinandersetzung mit V. Langhans ein ihn selbst vielleicht am meisten überraschendes Resultat zeitigen". Lange irrt. Soll mich überraschen, daſs er jetzt meine Auffassung des *what* teilt? Es überrascht mich nicht, weil ich weiſs, daſs er alles gut findet, was ihm nützen kann. Soll mich überraschen, daſs er auf die Frage, was ist sie, dieselbe Antwort gibt wie früher auf die Frage wer? Es überrascht mich nicht, weil ich aus allen seinen Aufsätzen weiſs, daſs es ihm gleichgültig ist, was im Texte steht, und daſs er in ihn immer hineinzudeuten versteht, was er von vornherein drin haben will. Soll mich überraschen, daſs er früher die „Gnade" aus dem bloſsen Wort *she kytheth* fand und jetzt aus der Perle in der Krone der Alceste herausklügelt? Nein, mich überrascht bei Lange nichts mehr.

Auch nicht, daſs er das, was ich sage, zu seinen Zwecken ein bischen — wie soll ich sagen? sagen wir: durch ein changement in meinen Sätzen und Worten umdeutet. Chaucer kann sich gegen seine Deutungen nicht wehren, aber ich kann mich noch wehren, mich lasse ich nicht falsch interpretieren.

Ich habe H. Lange, während ich seine fortschreitenden Erklärungen des F begleitete, wiederholt darauf hingewiesen, wie ich die Verse G 486—521 = F 498—533 auffasse, und es ist mir schier unbegreiflich, daſs er mich in dieser Hinsicht nicht versteht.[1]) Es bleibt nichts übrig, als daſs ich ihm diese Verse schulmäſsig analysiere.

[1]) Anfangs hat er mich allerdings verstanden. In Angl. 26, 393, als er meine Arbeit in Angl. 26, „beleuchtete" gab er zu, daſs ich „der Chaucerforschung einen Dienst erwiesen" habe, indem ich „durch Zergliederung und

Der böse Gott der Liebe war durch Alceste besänftigt worden und hatte auf ihre Fürbitte hin dem Dichter seine Missetaten verziehen. Dieser wendet sich an die gute Mittlerin:

V. 446. And seyde thus: Madame, the god aboue
Foryelde yow that ye the god of loue
Han makyd me his wrethe to foryeue,
And yeue me grace, so longe for to leue
That I may knowe sothly what ye be,
That han me holpyn and put me in swich degre.

Chaucer bereitet mit dieser Frage des Dichters die Lösung des kleinen Wiesendramas vor. Der Dichter, dem die Begleiterin Loves bei ihrem Erscheinen V. 156 in ihrem grünen Kleid und mit der weifsen Perlenkrone wie ein daisy vorkam, der sah, wie 198 die neunzehn Frauen vor dem daisy niederknieten, als sie ihre Ballade sangen: *Alceste is here* ..., dieses kurzsichtige, naive Poetlein fragt und möchte wissen, wer Aleste eigentlich sei, dafs sie ihm geholfen habe?

Das belustigt Love.

486	The god of loue gan smyle and thanne he seyde:	Der Gott der Liebe lächelte und sagte dann:
	"Wostow, quod he, where this be wif or mayde	„Willst du wissen, ob diese da ein Weib ist oder Mädchen,
	Or queen or cuntesse or of what degre,	Oder Königin oder Gräfin, oder welch Standes sonst,
	That hath so lytil penaunce yeuyn the,	Die dir eine so kleine Bufse auferlegt hat,
490	That hast deseruyd sorere for to smerte,	Obwohl du eine schwerere verdient hättest,
	But pete rennyth soue in gentil herte?	Nur dafs Mitleid leicht rührt ein edles Herz?
	That mayst thow sen, sche kytheth what sche is."	Das kannst du sehn, sie zeigt, was sie ist.“
	And I answerde: "Nay, sere, so haue I blys	Und ich antwortete: „Nein, Herr, bei meiner Seligkeit,
494	No more, but that I se wel, sche is good."	Ich seh' nicht mehr, als dafs sie gut ist.“

Würdigung des Gg-Prologs diese Redaktion als eine der reifsten und besten Dichtungen Chaucers, in Komposition, Gliederung und Begründung der einzelnen Züge vielleicht als eine der vollkommensten ins rechte Licht setzte.“ Das konnte er zugeben und erkennen nur, wenn er meiner Auffassung der obigen Verse zustimmte. Ist aber meine Auffassung, wie er jetzt meint, unrichtig, so bleibt Gg weiterhin Tatlocks nonsense.

Der Liebesgott lacht schelmisch zu dem Wunsche des Dichters, zu erfahren, wer die Dame in Grün und Weifs ist. Er soll nun raten. Was glaubst, ist sie Weib oder Mädchen, Königin oder Gräfin, oder sonst was? Wer den Humor dieser Frage nicht spürt, soll das Interpretieren eines Dichters, eines Humoristen aufgeben.

v. 487: *Wostow* können wir im Deutschen nicht einfach mit weifst du? übersetzen, wir müssen sinngemäfs sagen: willst wissen, ob diese da ein Weib ist usw. oder: was glaubst? Ist diese da ein Weib usw.

Die Frage des Love schliefse ich mit v. 491 ab und setze das Fragezeichen nach *herte*. Der Satz *But pete rennyth sone in gentil herte* ist entweder parenthetisch zu fassen oder als Nebensatz zu dem vorhergehenden zu ziehen, was zu Chaucers und noch Shakespeares Sprachgebrauch stimmt.[1]) Wir können ihn wörtlich und sinnentsprechend mit Nur dafs Mitleid leicht rührt ein edles Herz übersetzen, wenn wir nicht noch einfacher sagen wollen Weil Mitleid leicht rührt ein edles Herz. Die Herausgeber haben, einer nach dem andern, die Frage Loves mit v. 490 abgesetzt und nach *herte* einen Doppelpunkt gegeben. Dann gehören die Verse 491, 492 enge zusammen:

> Aber Mitleid rührt leicht ein edles Herz:
> Das kannst du sehn, sie kündet, was sie ist.

Das ist falsch. Erstens kann der Dichter nicht sehen, dafs Mitleid leicht ein edles Herz rührt, man müfste denn dem *sen* eine weit hergeholte Bedeutung aufzwingen. Auch mufs man dann an dem *kytheth* künstlich herumdeuten, wie es Lange tut, indem er es mit „sie macht kund durch ihr Handeln wer sie ist“ übersetzt, während es einfacher und richtig mit Skeat besagt "she shows what she is". Entscheidend aber ist folgende Erwägung.

Wenn man nach meiner Auffassung die Verse 489, 490 samt 491 als Nebensätze ausschaltet, dann ist der Vers 492 klar: Ob die Frau an der Seite Loves Weib oder Mädchen, Königin oder Gräfin ist, wie Love scherzend sagt, wird der Dichter freilich durch Schauen nicht erkennen, aber was sie sonst ist, das kann er sehen (*That mayst thow sen*), wenn er die Augen aufmacht, sie zeigt ja, was sie ist. Daran schliefst

[1]) Siehe gleich v. 494.

sich dann verständlich, als retardierendes Moment in der Lösung des Rätsels, die Antwort des Dichters v. 493/4: Nein, Herr, bei meiner Seligkeit, ich sehe nichts anderes (*no more*) als das sie gut ist.

Was kommt aber heraus, wenn man den Vers 491 zum nächsten zieht? Dann bleibt die Frage Loves 487—490 unbeantwortet, hängt in der Luft und man weifs nicht, wozu sie vorgebracht wurde. Und was bleibt übrig? Love sagt: Ein edles Herz ist mitleidig, das kannst du sehen, und der Dichter antwortet: Nein, Herr, bei Gott, ich sehe nichts anderes, als dafs sie gut ist. Er verneint, dafs Alceste mitleidig ist, und sieht nur, dafs sie gut ist! Und dann wäre mit dieser Erkenntnis, dafs die Alceste zwar nicht mitleidig aber doch gut, dafs sie nach Lange die „Gnade" ist, die Sache eigentlich zu Ende, das Rätsel der Alceste gelöst?

Aber Love scheint dieser Meinung nicht zu sein, dafs der Dichter schon erraten habe, was Alceste ist.

495	"That is a trewe tale by myn hod!	„Das ist ein trefflich Wort, bei meiner Kappe!
	Quod Love, and that thow knowist wel, parde,	Sagte Love, und da weifst du was rechtes, parbleu,
	Yif it be so, that thow avise the —	Im Falle du dirs überlegst —
	Hast thow nat in a book, lyth in thy cheste,	Aber hast du nichts in einem Buch, es ist in deinem Kasten,
	The grete goodnesse of the queene Alceste,	Von der grofsen Güte der Königin Alceste,
500	That turnede was in to a dayesye,	Die verwandelt ward in ein daisy,
	Sche, that for hire husbonde ches to deye	Sie, die für ihren Gatten sich entschlofs zu sterben
	And ek to gon to helle rathere than he,	Und in die Hölle zu gehen an seiner Statt —
	And Ercules rescued hir, parde,	Bis Herkules sie erlöste, parbleu,
504	And broughte hyre out of helle ageyn to blys?"	Und zurück sie brachte aus der Hölle ans Tageslicht?"

Schon die wiederholten Beteuerungen Loves geben seinen Worten eine heitere Note. In Merch. II, 6, 51 sagt der maskierte Gratiano: *By my hood a Gentile and no Jew*, in Merry W. I, 1, 173 schwört Slender *by my gloves* und *by this hat.*[1])

[1]) Es ist unerfindlich, wie in F Love so disrespektierlich seine Sonne, seinen Heiligenschein eine Kappe, eine Haube nennen kann.

Love hänselt den Dichter, der an der wegen ihrer Güte weltberühmten Alceste nichts anderes (*no more*) sehen will, als dafs sie gut ist. Es ist auch Spott, wenn Love in v. 490 den Dichter fragt, ob er nicht in seinen Büchern die grofse Güte der Königin gefunden hat, die — und jetzt kommt der Wink mit dem Zaunpfahl —, in ein daisy verwandelt ward.

Der ganze Abschnitt ist ein köstliches Stück Chaucerscher Darstellungskunst. Das gehörte auf die Bühne, wo der darstellende Künstler mit Mienenspiel und schelmischer Betonung von Wort und Satz zur Wirkung brächte, wie Love erst den Dichter fragt, ob er in seiner Begleiterin Weib oder Maid, Königin oder Gräfin, oder — schon die Wahrheit leise andeutend — sonst was sehe, wie er dann ihn auffordert, die Augen aufzumachen (*to sen*), sie zeige, was sie ist, wie er weiter über den armen Poeten mit seinem Spott herfällt, weil er noch immer nicht die Wahrheit sehen will, und wie er endlich, langsam, hinhaltend, jede Silbe gustierend, das aufklärende Wort daisy ausspricht, Love labt sich dann noch durch vier Verse an dem verdutzten Gesicht des Dichters, bis dieser ausruft:

506 And I answerde hym and seyde: "Yis!	Und ich antwortete und rief: „Ja!
Now knowe I hire and is this goode Alceste	Jetzt kenne ich sie. Und ist diese gute Alceste
The dayes eye and myn owene herteis reste?	Wirklich das Mafsliebchen, meines Herzens Lust?“

Man beachte, wie die Worte v. 450 *That I may knowe sothly what ye be*, v. 492 *she kytheth what sche is* und v. 506 *Now knowe I hire* die drei Phasen der Erkennungsszene bilden. Der Dichter erkennt erst in dem v. 506, was die Alceste ist, dafs sie sein daisy ist.[1])

Das weitere kann ich übergehen, es kann keine Schwierigkeiten und keine Mifsdeutung geben. In v. 508: Jetzt verstehe ich, warum diese Frau so gut gegen mich war, 511: sie hat mir meine Liebe zu ihrer Blume vergolten, v. 515: Ja, sie ists — da sind die weifsen Blumenblättchen in ihrer Krone, v. 519: Cybele hat zu ihrem Gedächtnis das Mafsliebchen geschaffen, und v. 521: Mars fügte das Rot (an den Spitzen

[1]) Das ist zu merken, um Langes Behandlung meiner Erklärungen zu würdigen.

der Blütenblättchen) hinzu. Alceste war, wie sie sich so in ihrer Gegenwart gepriesen hörte, etwas rot geworden, fügt der Dichter in dem reizenden Vers 523 hinzu.

Das ist meine Auffassung des Prologs und der entscheidenden Stelle v. 450/1 und 486—527. Ihr gegenüber stellt H. Lange seinen Perlenfund v. 153. Er meint, dieser Fund ist an sich überzeugend, darüber würde kein Zweifel sein, darüber würde er nicht weiter zu sprechen haben. Es gilt nur, meine Auffassung abzutun, und darum wird das, womit er anfänglich einverstanden war, jetzt als falsch, als Verworrenheit hingestellt. Er tut das in ähnlicher Weise, wie ich es in der „Sonnenstelle" bei Alceste = Clytia aufgedeckt habe.

„Machen wir uns die unzweifelhaft richtige Auffassung von Langhans bezüglich des *what* in F 460 = Gg 450, wo vom Dichter gefragt wird, was sie denn eigentlich sei, die ihm geholfen habe, zu eigen, so würde die Abfolge der Gedanken von F 498 ff. = G 486 ff. nach Langhans' Deduktion die sein: . . ."

Schon diese Sätze verdrehen meine Erklärung. Ich habe in G v. 450 den Dichter noch nicht fragen lassen, was Alceste eigentlich sei. Das wäre seitens Chaucers eine ungeschickte Vorwegnahme der erst später erfolgenden Lösung und phychologisch falsch. Der Dichter sagt hier noch mit der landläufigen Bedeutung des *what*: Ich möchte wissen, wer sie eigentlich ist, die mir geholfen hat. H. Lange lese gefälligst meine „Untersuchungen" S. 147 Anm: „Ich kenne wohl den Sprachgebrauch z. B. Tr. I, 862 *and telle me what she is.* So kann es auch in v. 450 übersetzt werden, wer du bist; doch in v. 492 nach den Versen 487 ff. nur was sie ist." Erst in diesen spielt Love, d. h. Chaucer in launiger Weise mit dem Doppelsinn des *what.*

Nun gibt Lange an, wie die Gedankenabfolge nach meiner Deduktion sein soll:

„Weißt du, ob diese da Weib oder Mädchen ist, Königin oder Gräfin oder welches Standes, die dir so geringe Strafe auferlegt hat, der du verdientest, schwerer zu büßen?

Wieder falsch. Ich habe nie nach v. 490 *smerte* (büßen) das Fragezeichen gesetzt, also Loves Frage zu Ende sein lassen.

„Aber Mitleid findet leicht den Weg in ein edles Herz: Das kannst du sehn, sie kündet, was sie ist (nämlich nach Langhans: das daisy!), worauf der Dichter (F 506 = G 494) erwidert, er sähe wohl, dafs sie gut sei (*I see wel sche is good*)."

Der Doppelpunkt nach 'Herz' ist Langes Interpunktion, nicht die meinige. Dafs sie meine Interpretation der Stelle auf den Kopf stellt, ist nach dem, wie ich sie oben erkärte, offenkundig. Und nun kommt etwas Unglaubliches. Das, was in der Klammer steht: (nämlich nach Langhans das daisy). Jeder Leser wird arglos über diese Worte hinweglesen, sie sehen sich so unschuldig an, sie sind ja auch richtig, so interpretiere ich ja die Alceste zum Schlufs in v. 506. Aber der Pferdefufs zeigt sich in dem folgenden „worauf". Meine Leser werden nicht gleich begreifen, was ich daran Schlimmes finde, das „worauf" weist doch auf das „sie kündet was sie ist" und das ist doch richtig? Ja, das wäre richtig, aber H. Lange bezieht es auf die eingeklammerte Bemerkung, als ob ich schon in v. G 492 die Enthüllung der Alceste als daisy hingestellt hätte, und schiebt damit meiner Interpretation die Gedankenfolge unter: Erst sagt Love, Mitleid findet leicht den Weg in ein edles Herz, dann sagt er, Alceste sei das daisy und darauf erwidert der Dichter, er sähe wohl, dafs sie gut sei. Und jetzt deklamiert H. Lange:

„Eine solche Verworrenheit in der Charakterisierung der Alcestis, die zunächst als Weib ... Königin ... voller Mitleid hingestellt wird, dann überraschenderweise die Blume, das daisy, *dann wieder* gut ist, möchte man auch dem armseligsten Dichterling nicht zutrauen, geschweige denn einem Chaucer. Aber worin liegt hier der Fehler?"

Der Fehler, den mich Lange zu seinen Zwecken machen läfst, besteht darin, ich hätte aus der Frage des Love, ob der Dichter in Alceste ein Weib oder eine Königin erblickt und aus dem parenthetischen *pete renneth sone in a gentil herte* den Unsinn herausgelesen, dafs Alceste da zunächst als Weib ... Königin ... voller Mitleid hingestellt und charakterisiert wird, dafs ich die Enthüllung der Alcestis schon nach Loves Worten *she kytheth what she is* annehme, dafs darauf der Dichter erwidert, sie sei gut. Die Verworrenheit stellt Lange an und schiebt sie mir zu —!

Lange schliefst die Widerlegung meiner Auffassung und die Begründung seiner Ansicht mit folgenden Sätzen:

„Die Schwäche der Beweisführung von Langhans liegt darin, daſs der logische Zusammenhang der Verse 504 = G 492 und F 506 = G 494 nicht erkannt worden ist: nicht die Alcestis, die in Grün gekleidet ist, mit weiſser Krone zeigte, was sie ist (nach Langhans das daisy), sondern die Begleiterin des Liebesgottes mit ihrer Perlenkrone kündet, was sie ist, nämlich Gnade."

Meine Schwäche bestand darin, daſs ich nicht die prophetische Gabe besaſs, vorauszusehen, daſs Lange die Perle in v. F 221 = G 153 finden wird, und darin, daſs ich glaubte, er meine es wirklich, als er uns früher verkündete, daſs die Alceste mit ihrem grünen Kleid, der Livree Richards, die Königin Anna darstelle.

Lange fordert uns noch auf, die feine Kunst des Dichters zu beachten:

„Zunächst schildert er uns, wie die weiſse Krone über dem Grün die Königin wie eine Blume, das daisy, erscheinen läſst (F 223/4), dann sagt er, was sie ist, die ihm geholfen hat: Gnade, Güte, um endlich die gute, gnädige Alceste mit dem daisy, gewissermaſsen der Gnadenblume gleichzusetzen."

Wenn das auch nicht die feine Kunst Chaucers ist, so ist's doch eine sonderbar feine Interpretation.

Interessant ist gewiſs die Parallele, die Lange zwischen Alceste und einer Figur des Berliner Romans „Kuli-Kurt" von J. Jellinek findet. Ein Offizier a. D. Zech fragt seine Hausgenossin Zilly: „Zillychen, wer bin ich?" Und mit Emphase erwiderte Zillychen prompt: „die Allgnade." Das Wort gefällt Lange so, daſs er fortan Alceste-Anna auch nicht mehr Gnade nennt, sondern Allgnade.

---

4. Die Widmung an die Königin Anna.

In diesem kurzen Abschnitt wird nur Altes wiederholt. Er gilt den Versen F 496/7, in denen Alceste sagt, der Dichter solle in ihrem Namen die fertige Legende der Königin zu Eltham oder Sheene geben. So grüſse Alceste ihre lebende Schwester Anna. Daſs diese Verse in G fehlen, störe den logischen Zusammenhang von F 496 und 498. Sie gehören notwendig herein, meint Lange, um das Lächeln des Cupido zu erklären. „Cupido lächelt. Es ist als wollte er sagen: Du wunderst dich, warum Alceste dir, dem Dichter, den Befehl

gibt, in ihrem Namen das fertige Werk der Königin Anna zu übermitteln? Weifst du nicht, was sie ist?" (*Wostow quod he wher this be wif or mayde or queen or cuntesse or of what degre*) „und nun setzt er ihm den Sachverhalt auseinander, Alceste ist Weib, Königin, Gnade wie Anna".[1]) Ja, Sätze lassen sich drehen, wenden, beschneiden, nicht vorhandene einsetzen, Fragesätze werden zu Behauptungssätzen, darin besteht die Kunst zu interpretieren.

5. Cupido als Richter.

Ein trauriges Kapitel. Wieder ein „glücklicher" Wortfund, Zitate und rhetorische Fragen. An der Spitze steht eine Bemerkung Fanslers, dafs das Thema eines Cupido als Richter von den Minnesängern öfter und auch von Machault Ähnliches behandelt wurde. Das könnte genügen. Aber der tiefer schürfende, an Ideen unerschöpfliche H. Lange stellt eine verblüffende Frage: „Entspricht nicht diese Stellungnahme Cupidos und seiner Begleiterin dem Dichter gegenüber genau der Rolle, welche die katholische Kirche Christus und Maria, dem sündigen Menschen gegenüber zuerteilt hat?" Woher diese Frage, wohin steuert Lange mit ihr?

Ja, Christus, der kommen wird, zu richten die Lebendigen und die Toten, ist der strenge Richter und Maria die Fürbitterin der armen Sünder. Aber mufs Chaucer den finster blickenden, mit Anklage über Anklage polternden Cupido im Legendenprolog und die Mittlerin Alceste aus der katholischen Lehre haben? Ich dächte, dafs einigermafsen umgekehrt die katholische Lehre auf der natürlichen Verschiedenheit des strengen Mannes und der milden Frau aufgebaut ist. Wir Menschen können uns Gott nur menschlich vorstellen und die christliche Religion ist wie jede andere auch nur anthropomorphisch. Ich brauche mich nur auf den von Lange selbst zitierten Albertus Magnus berufen: Maria dicitur mulier alia ratione. Mater enim solet esse magis misericors filiis quam pater.

Was aber hat Lange in dem grofsen Albertus gefunden? Das Wort, Christus sei Sol justitiae. Da haben wir es. Lange fragt: „Verstehen wir nun, warum in der F-Fassung

[1]) Lange bleibt in der von ihm (Kapitel 3) angerichteten Verworrenheit schliefslich (S. 273) selber stecken.

v. 230/1 der richtende Cupido mit der Sonne bekleidet erscheint und die Mittlerin Alceste mit der Perlenkrone der Gnade geschmückt ist?" Aber damit ist noch mehr bewiesen, als die Sonne auf dem Haupte des Cupido, auch die Priorität des F. „Nicht Gg, sondern F ist der ursprüngliche Text, weil in ihm eine sinnvolle Idee,[1]) wie sie ursprünglich geplant war,[2]) mit Geschick[3]) durchgeführt ist." „Verstehen wir nun, warum Chaucer in F von dem Rosenroman zuerst abwich und erst im G-Prolog auf die Rosen desselben zurückgreift?" Darauf habe ich nur eine und kurze Antwort: Nein.

„Dafs Chaucer Cupido und Alceste mit den Attributen von Christus und Maria ausstattet, liegt ganz im Wesen des Minnesangs" sagt Lange. Von den Wechselbeziehungen zwischen christlicher und weltlicher Lyrik, der gegenseitigen Befruchtung von Ideen und Ausdruckweisen, weifs ich auch einiges, will mich aber darauf hier nicht einlassen. Es ist mir nur sicher, dafs H. Lange viel zuviel liest, aber immer nur im Hinblick auf seine fixe Idee von der Prio- und Superiorität des F. Wenn Chaucer seine „Legende" eine „Heiligenlegende des Cupido" nennt, so ist das nichts als harmloser Humor.

Der Cupido des Legendenprologs ist bei Lange nacheinander — nein, alles zusammen und durcheinander — der badge-Träger Richards, der böotische Frühlingsgott, Ovids Sol, der Repräsentant alles Edlen und Reinen, der keusche Jüngling und zuletzt gar Christus worden — ich denke das Ideengebäude, das Lange bis in so luftige Höhen aufgerichtet hat, mufs jetzt zusammenfallen, wie das Kartenhaus eines spielenden Knaben.

6. Ein weiterer Beweis für die Priorität des F-Prologs.

Lange zitiert nach einer Notiz von Prof. Holthausen im Archiv 97, 251 die erste Strophe einer Ballade Froissarts:

> Ne quier veoir Medée ne Jason
> Ne trop avant lire eus on mapemonde,
> Ne la musique Orpheus ne le son,

[1]) Die aber doch erst jetzt Lange hineingedeutet hat.
[2]) Woher weifs Lange das?
[3]) Abgesehen von den Konfusionen, die darin angerichtet sind.

Ne Hercules qui cercha tout le monde,
Ne Lucresse qui tant fut bonne et monde.
Ne Penelope assi, car, par saint Jame,
:: Je voi assés puisque je voi ma dame ::

Nun hat Skeat III S. 298 schon früher auf eine Ballade im französischen Tristan ed. Michel hingewiesen:

Hester, Judith, Penelopc, Helaine,
Sarre, Tisbe, Rebeque et Sairy,
Lucresse, Yseult, Genevre chastelaine
La très loial nommée de Vergy,
Rachel, et la dame de Fayel
Onc ne furent si precieuls jouel
D'onneur, bonté, senz, beauté et valour,
:: Con est ma très doulce dame d'onnour ::
Se d'Absalon la grant beauté humaine etc.

Die Idee also, der Geliebten oder verehrten Dame den Preis vor allen Schönheiten der Welt zu geben, wurde schon vor Chaucer von den Dichtern vielfach benützt, und es war natürlich, dafs der Refrain sagte: Ma dame, ma doulce dame ist schöner als die andern alle. Chaucer kannte solche Balladen, und ahmte sie in seiner Ballade, die die neunzehn Frauen im Prolog singen, nach, wahrscheinlich aber war die von Skeat bezogene Ballade sein Muster, wie besonders die Erwähnung der Esther und des Absalon zeigt.[1]) Sachgemäfs änderte er das sonst gebräuchliche Ma dame im Refrain zu Alceste is here, da ja nicht er die Ballade singt, sondern die neunzehn Frauen, deren Geliebte sie doch nicht sein konnte.

Die Verteidiger der Ansicht, dafs F die Umarbeitung des ursprünglichen G-Textes durch Chaucer selbst sei, meinen,

[1]) Chaucer waren die in den Balladen genannten Namen frühzeitig geläufig.

Book of the D. 330 Of Medea and of Jason
Of Paris, Eleyne and Lavyne,
725 By as good right as Medea was
That slow hir children for Jason,
And Phyllis as for Demophon
1080 She was as good, so have I reste
As ever was Penelope of Grece
Or as the noble wyf Lucrece

und in Parl. 285 ist eine ganze Liste: Calixte and Athalante, Semiramus, Candace and Ercules, Biblis, Dido, Tisbe and Piramus, Tristan, Isonde, Paris and Achilles, Eleyne, Cleopatre and Troilus, Silla . . .

der Dichter habe bei dieser Umarbeitung auf seine französischen Originale zurückgegriffen, und im Refrain statt Alceste my lady geschrieben. Lange hält das für wenig plausibel und bleibt dabei, dafs F das Ursprüngliche sei.

„Völlig problematisch und rätselhaft aber erscheint mir — schreibt Lange dann — das Verhalten des F-Plagiators, jenes obskuren Mönches, der nach der Ansicht von V. Langhans den Gg-Text umgearbeitet haben soll. Woher kam ihm die Kunde, dafs Chaucer gerade Froissart's Paradys d'Amours benutzt hatte?"

Diese Fragen Langes! Ich bin kein Alleswisser und zehn weisere Männer als ich werden die Frage auch nicht beantworten können. Ich weifs nur, dafs F darauf sehr wohl kommen konnte, in den Refrain der Ballade my lady einzusetzen und will es Lange sagen. Wenn ihm das nicht genügt, so soll er beweisen, dafs es F nicht konnte. Das poetische Thema der Ballade im Prolog war schon vor Chaucer mehrfach bearbeitet, wie es denn noch lange nach ihm, bis Surrey und noch weiter herauf beliebt war. Minstrels, Vaganten, fahrende Schüler trugen Lieder, in denen es hiefs: Prahlt euch nicht, ihr berühmten Schönheiten, mein Liebchen, meine Dame, meine lady ist doch die schönste, von Stadt zu Stadt, von Burg zu Burg, von Kloster zu Kloster. Solch ein Lied konnte auch dem F bekannt gewesen sein. Vielleicht kannte er sogar Froissarts Ballade. Das MS. Pepys bringt die Ballade in auffallender Form.

Hide thow Jonathas all thy frendely manere
Ester ley thou thy mekenesse all doun
Orpheus eke and Crudence (Euridike) thy feere
Penelope, Marcia and Caton
Make of your wyshed no comparison
Hide ye yowr beaute Isoude and Eleyn
My lady comyth here that all this may disteyn

Wenn Lange so überzeugt ist, dafs Chaucer seine Ballade von Froissart her hat, so wird er nicht leugnen können, dafs auch die Strophe des Pepys MS. mit seinem Orpheus auf Froissart zurückgehen kann. Woher aber kam dann dem Urheber des Pepys MS. „die Kunde, dafs Chaucer gerade Froissart's Paradys d'Amours benutzt hatte?" Er ist noch obskurer als F und schrieb noch später als dieser.

Aber ich will Herrn Lange auch einmal überraschen. Ich überlege nämlich immer gerne alle Möglichkeiten, ehe ich

etwas behaupte oder bestreite. Vielleicht war es wirklich Chaucer selbst, der schrieb My lady cometh that al this may disteyne! Ich habe in den Engl. Stud. l. c. dargelegt, wie ich mir vorzustellen suche, dafs F dazu kam, Chaucers Prolog in seiner Art umzuarbeiten. Er fand vielleicht ein Konzept des Prologs, schwer leserlich, voll Abbreviaturen, Streichungen, Überschreibungen, Randbemerkungen, Lücken usw., und dieses Konzept forderte zu Änderungen geradezu heraus. Es ist möglich, dafs in diesem Konzept in dem Refrain der Ballade erst My lady ... stand, wie es dem Dichter aus den französischen Gedichten geläufig war, bis er es mit Alceste is here besser in den Zusammenhang des Prologs brachte. Es ist auch möglich, dafs die Ballade auf einem losen Blatte stand, auf dem Chaucer ein französisches Gedicht sich übersetzt hatte, ehe er an die Legende dachte, und dafs dieses lose Batt dem F in die Hände fiel. Das sind so Möglichkeiten, wenn man sich erklären will, wie F seine Umarbeitung zustande brachte.[1]) Aber mit der Frage der Echtheit oder Unechtheit des F hat das nichts zu tun. Seine Unechtheit erweist sich aus andern Gründen.

Lange schliefst seinen Aufsatz — soweit er bis jetzt gediehen ist — mit den Worten: „Ich glaube kaum, dafs nach diesen Darlegungen noch jemand in der Lage sein dürfte, die Priorität des Gg-Prologs zu verteidigen.“

Es ist die Frage, ob das noch nötig sein wird, ob H. Lange durch seine Publikationen die Legendenprologfrage ihrer endgültigen Lösung nicht wirklich schon, wenn auch anders als er wollte, zugeführt hat.

Fassen wir ihren gegenwärtigen Stand ins Auge.

1. Ich habe bewiesen, dafs der G-Prolog eine vollkommen lückenlos durchgeführte, schöne Dichtung ist. Einige Rezensionen haben das anerkannt, niemand hat es widerlegt. Auch H. Lange stimmte mir anfänglich zu.

2. Ich habe bewiesen, dafs die F-Fassung des Prologes nach und aus der G-Form derselben entstanden ist. Damit befinde ich mich in Übereinstimmung mit vielen andern, Furni-

[1]) Ich bitte Herrn Lange, das nicht als eine Hypothese zu betrachten. Es ist lediglich eine Vermutung, die solange bestehen kann, bis jemand anderem etwas Gescheiteres einfällt.



vall, Bech, Skeat, Legouis, Koch, Bilderbeck, French. H. Lange, der an F als Prius festhält, hat noch nicht einmal versucht, mich sachlich zu widerlegen.

3. Daraus, dafs F aus G entstanden ist und des letzteren schöne Ordnung vollständig zerstörte, was teilweise schon von andern erkannt worden war, habe ich die Folgerung gezogen, dafs F überhaupt nicht von Chaucer stammt. Das ist neu, aber eigentlich nicht so überraschend, denn schon viele Gedichte, die von den alten Schreibern und späteren Herausgebern Chaucer zugeschrieben wurden, mufsten als nicht ihm gehörig aus der Reihe seiner Werke eliminiert werden. H. Lange hat gegen diese meine Folgerung nichts Stichhaltiges vorgebracht. Was von einigem Belang sein konnte, dafs nämlich die Verse F 83 ff. aus Filostrato her genommen seien, habe ich als gar nicht sicher erweisen können.

4. Die Hypothese ten Brinks, dafs Alceste die Königin Anna sei, steht, wie es jeder Hypothese schliefslich geht, wenn sie zur Erklärung von Tatsachen nicht dient und daher unnötig ist, nicht mehr unerschüttert da. Tatlock sprach sich gegen sie aus, Tupper will in Alceste eine Alice Cestre sehen und Moore läfst nur die Widmung in F an die Königin als Kompliment für sie gelten, eine Identifikation mit ihr ablehnend, was sogar H. Lange etwas unsicher macht. Er sucht aber die Hypothese zu retten. Zuerst berief er sich auf das grüne Kleid der Alceste, weil er Grün für die Farbe Richards hielt, was, wie ich ihm ausführte, nicht erweisbar ist. Diese Deutung gibt Lange S. 260 auf. Dann wollte er die Idendifikation der Alceste mit der Königin aus dem Namen Anna = Gnade konstruieren, mufste aber zu diesem Zwecke dem Vers G 494 = F 504 eine gewaltsame Deutung geben und sah sich gezwungen, meine Entwicklung der Gedanken im Texte v. 486—507, die er früher gelobt hatte, nunmehr als „verworren" hinzustellen, was er nur durch eine Ungehörigkeit, die ich aufdeckte, zustande brachte. Endlich machte er einen „glücklichen Fund" und entdeckte in v. G 153 = F 221 die Perle, welche in der Symbolik des Mittelalters „Gnade" bedeuten soll. Ob das jemand als Beweis ansehen wird, möchte ich bezweifeln.

Alle Versuche Langes, die Anna-Hypothese zu retten, sind mifslungen.

5. Mit Anna fällt auch Richard und umgekehrt. Darum ist Lange so eifrig bestrebt, ihn irgendwo im Prologe nachzuweisen. Anfangs waren ihm die badges Richards, der grüne Ginster (grene greves), die Rosen auf dem Haupte Loves, besteckt mit den heraldischen Lilien, untrügliche Hinweise auf Richard. Als ich ihm aber entgegenstellte, dafs greves bei Chaucer nie Ginster heifst, Rosen bei Cupido durchaus nichts Seltenes wären, warf er sich auf die Deutung der Sonne in F. Zunächst probierte er seine Interpretationskunst an der Sonnenwende Froissarts, als ich aber in den Engl. Studien nachwies, dafs Froissart da gar nicht in Betracht kommt, machte er Cupido zum Typus der reinen, geistigen, seelischen Liebe, zum Repräsentanten des sittlich Guten, Edlen, Reinen, und versah ihn schliefslich mit den Attributen Christi. — Nun kamen auch die Lilien in G wieder zu Ehren und sollen für Richard ein taktvoller Wink dahin gewesen sein, dafs er in der Ehe mit der siebenjährigen Isabella keusch zu bleiben habe. — —

H. Lange zeigt mit seiner krampfhaften Suche nach immer neuen Deutungen des Love und der Alceste, mit seinen Widersprüchen und Diatriben, zu denen ihn seine unmögliche Aufgabe verleitet, dafs er einer schlechten Sache dient — aber schliefslich doch Gutes schafft:

Die Prologfrage ist gelöst, nur G ist Chaucers, F ist die Arbeit eines Fremden.

KATZENBERG-SCHWANENSTADT OÖ. VIKTOR LANGHANS.

NACHTRAG ZU MEINEM LETZTEN AUFSATZ ÜBER CHAUCERS LEGENDENPROLOG.

(Siehe Anglia N. F. XXXVII, S. 17 ff.)

I.

In der längeren, allein in der G-Fassung überlieferten Stelle (v. 268—313) sagt der Dichter v. 305/6:

What seyth also the epistelle of Ouyde
Of trewe wyuys & of here labour?

Nun hat Chaucer diese Episteln, die Heroidenbriefe, tatsächlich, wenn auch nur stellenweise, in den Legenden von Dido, Hypsipyle, Medea, Ariadne, Phyllis und Hypermestra benutzt. Es geht also aus jenen Versen deutlich genug hervor, dafs, als er sie niederschrieb, diese Legenden noch nicht vorhanden waren, da sonst die darin enthaltene Mahnung des Liebesgottes sinnlos gewesen wäre. Weiter folgt daraus, dafs der Abfassung des G-Prologs nur die Legende von Cleopatra, die der Dichter selbst v. 542 (F 566) erwähnt, und wahrscheinlich die von Thisbe, die ältere Merkmale an sich tragen soll, beigefügt waren, und dafs die übrigen erst mit der Neubearbeitung, dem F-Prolog, folgten. Da aber in diesem jene Mahnung nunmehr überflüssig geworden war, so mufsten die zitierten Verse, ebenso wie dieser ganze Abschnitt, was ich bereits vorher (S. 23) begründet habe, fortfallen. Ein späterer Zusatz dieser Stelle in den G-Prolog ist ganz undenkbar.

II.

Wenn die vielerörterte Widmung (v. 496/7) bereits im Sinne des Dichters gelegen hätte, als er den ersten Entwurf des Prologs aufsetzte, so wäre es auffällig, dafs er mit keinem Worte weiter darauf eingeht, etwa mit einem Hinweis, dafs

die Überreichung des fertigen Werkes an die Königin eher eine Auszeichnung als eine Strafe sei, oder mit einer Mahnung des Liebesgottes an den Autor, sich dieser Ehre würdig zu erweisen, oder mit einem Grufs von ihm an die Fürstin oder dergl. Nein, der Auftrag steht da für sich allein und versetzt uns plötzlich aus dem Traumbild in die nackte Wirklichkeit, kennzeichnet sich demgemäfs auch hierdurch als nachträglicher Einschub.

Wenn Chaucer dann auch in der zweiten Bearbeitung sich nicht veranlafst sieht, ein besonderes Loblied auf die Königin Anna, was im Anschlufs hieran doch nahegelegen hätte, anzustimmen, so wird dies verständlich, wenn man mit mir annimmt (s. a. a. O. S. 22), dafs er ihr bereits in der Gestalt der Alcestis hinreichende, fast überschwengliche Huldigungen darbringt, dafs also Alcestis, wie ich schon gesagt habe, Anna gewissermafsen versinnbildlicht.

Hiermit hoffe ich mein letztes Wort in dieser Angelegenheit gesagt zu haben.

ZEHLENDORF. J. KOCH.

BEMERKUNG ZU DEM STREITE ÜBER CHAUCERS LEGENDENPROLOG.

Zehn Jahre währt nun schon in den Heften der Anglia der Streit über Chaucers Legendenprolog. Die Frage hat von den verschiedensten Seiten eine so scharfe Beleuchtung erfahren, dafs der unparteiische Fachmann nunmehr imstande ist, über den (vielleicht zu weitgehenden?) Dogmatismus des Herrn Lange und den (vielleicht zu weitgehenden?) Kritizismus der Herren Koch und Langhans sich ein selbständiges Urteil zu bilden, und dafs es somit an der Zeit ist, die Diskussion über den in Rede stehenden Gegenstand zu schliefsen. Es ist die Ansicht der Redaktion, dafs eine Weiterführung der Debatte, anstatt die beregte Frage endgültig zu klären und zu lösen, zu nichts führen würde als zu einer unziemlichen Verschärfung der einander entgegenstehenden Ansichten, und dafs für wissenschaftlich unerspriefsliche Diskussionen der beschränkte Raum, über welchen das Anglia-Hauptblatt verfügt, doch zu wertvoll ist.

Die Redaktion des Anglia-Hauptblattes:
gez. Eugen Einenkel.

Berichtigung.

In dem Artikel des Herrn Prof. Dr. Otto B. Schlutter in Anglia N. F. 37, Heft 4, mufs es auf S. 377, Zeile 3 und 4 von unten, Ae. heifsen statt As.

Creizenach, Wilhelm, Geschichte des neueren Dramas. Bd. 1—5. 8.
1. Mittelalter und Frührenaissance. 2. vermehrte u. verbesserte Aufl. 1911. 8. XV, 628 S. ℳ 20—; Lwd. ℳ 22,—
2. Renaissance und Reformation. I. Teil. 2. verm. und verb. Auflage. 1918. XV, 582 S. ℳ 20,—; Lwd. ℳ 22,—
3. Renaissance und Reformation. II. Teil. 2. vermehrte und verbesserte Aufl. Neu bearbeitet von Adalbert Hämel. 1923. IV, 637 S. ℳ 20,—; Lwd. ℳ 22,—
4. Das Englische Drama im Zeitalter Shakespeares. I. Teil. 1909. XI, 701 S. *Vergriffen.*
5. Das Englische Drama im Zeitalter Shakespeares. II. Teil. 1916. IX, 609 S. ℳ 18,—; Lwd. ℳ 23,—

Feist, Sigmund, Etymologisches Wörterbuch der Gotischen Sprache. Mit Einschluss der Krimgotischen und sonstiger Gotischer Sprachreste. 2. neubearbeitete Auflage. 1920—1923. gr. 8. 450 S. br. ℳ 20,—; Halblwd. gbd. ℳ 22,—; Halbfrz. gbd. ℳ 25,—

Güntert, Hermann, Kalypso. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen auf dem Gebiet der indogermanischen Sprachen. 1919. gr. 8. XV, 306 S. mit 5 Abbildungen. geh. ℳ 14,—; gbd. ℳ 16,—

— Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur Homerischen und Eddischen Göttersprache. 1921. 8. VII, 183 S. geh. ℳ 7,—; Hlwd. ℳ 8,50

— Der arische Weltkönig und Heiland. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur indoiranischen Religionsgeschichte und Altertumskunde. 1923. gr. 8. X, 439 S. geh. ℳ 18,—; gbd. ℳ 20,—

Kluge, Friedrich, Angelsächsisches Lesebuch. Zusammengestellt und mit Glossar versehen. 4. Aufl. 1915. gr. 8. 206 S. geh. ℳ 6,—; Hlwd. gbd. ℳ 8,—

— Mittelenglisches Lesebuch. Mit Glossar versehen von Arthur Kölbing. 2. durchgesehene Aufl. 1912. gr. 8. VIII, 204 S. geh. ℳ 6,—; Hlwd. gbd. ℳ 8,—

Lyrik, Die älteste der grünen Insel. Aus dem Irisch-Keltischen übertragen von Julius Pokorny. 1923. 8. VI, 129 S. geh. ℳ 3,—; gbd. ℳ 4,—

Morsbach, Lorenz, Der Weg zu Shakespeare und das Hamletdrama. Eine Umkehr. 1923. 8. VII, 111 S. ℳ 2,—; Hlwd. gbd. ℳ 3,50

Noreen, Adolf, Einführung in die wissenschaftliche Betrachtung der Sprache. Beiträge zur Methode und Terminologie der Grammatik. Vom Verfasser genehmigte und durchgesehene Übersetzung ausgewählter Teile seines schwedischen Buches "Vårt Språk" von Hans W. Pollak. 1923. 8. VIII, 460 S. ℳ 16,—; gbd. ℳ 18,—

Pokorny, Julius, A Historical Reader of old Irish. Texts. Paradigms, Notes and a complete Glossary. 1923. 8. II, 97 S. kart. ℳ 3,—

Ausgegeben Mai 1926

ANGLIA

ZEITSCHRIFT FÜR ENGLISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON M. TRAUTMANN UND R. P. WÜLKER

HERAUSGEGEBEN VON

EUGEN EINENKEL

NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN

BAND L. 2. HEFT
NEUE FOLGE BAND XXXIX



MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1926

INHALT.

Seite

Abgeschlossen Anfang Mai 1926.

Das nächste Heft erscheint im Juli 1926.

Manuskripte für das Oktober-Heft 1926 werden (unter Beilegung des Portos für event. Rücksendung!) bis spätestens Ende Juli 1926 erbeten an Professor Dr. **Eugen Einenkel,** Überlingen am Bodensee, Goldbach 6.

! In Folge von Raummangel mufs sich die Redaktion die Annahme von Dissertationen bis auf weiteres versagen!

Die für die 'Anglia' bestimmten Rezensionsexemplare neu erschienener Druckschriften sind zu senden an: Prof. Dr. Max Mann, Herausgeber des 'Beiblattes', Frankfurt a/M., Humbrachtstrafse 11.

Die Herren Mitarbeiter werden höflichst ersucht, Manuskripte druckfertig einzusenden und in den Korrekturbogen nach Möglichkeit solche Änderungen zu vermeiden, die mit Zeilen- oder Seitenumbrechung verknüpft sind. Die Verlagsbuchhandlung trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße. Etwaige Mehrkosten werden von dem Autorenhonorar abgezogen.

BEOWULFIANA.

Omnia autem probate:
quod bonum est, tenete.

Twenty years ago, I placed at the head of a paper on the textual interpretation of Beowulf the words of Chaucer: 'And I come after, glening here and there'. Are there any gleanings left to-day? Obviously, the following notes are, by necessity, a veritable aftermath. They do not purport to contain unlooked-for discoveries, but are rather retrospective in character. Yet, I feel that what little I have to say should not remain locked up any more than a true Anglo-Saxon *word-hord.*

The readers of the first section, "Textual Notes", will soon perceive that the name of Professor Ernst A. Kock has been mentioned more frequently than that of any other scholar. This is due to the plain fact that, in recent years, Professor Kock has written more extensively and successfully on the subject than anybody else. Besides, most of his papers appeared at a time when the manuscript of my edition was practically completed and in the hands of the publishers. By his consistent use of the comparative method, with especial reference to the stylistic figure of variation, Kock has been enabled to advance a number of new explanations which bid fair to stand the test of time. On the other hand, the outstanding importance of his studies makes it doubly necessary for the conscientious investigator to examine very carefully those points which are not fully established or seem to justify a negative attitude. By united efforts, by collecting and weighing evidence *sine ira et studio* we may hope to eliminate error and establish truth in an ever increasing degree.

As for myself, the longer I am engaged in this study, the less do I feel inclined to venture upon categorical statements. *Ex parte enim cognoscimus* . . .

It should be added that some merely illustrative matter has not been deemed unworthy of inclusion in this paper.

I. Textual Notes.

14 ff. *fyrenðearfe ongeat, / þ* (MS.) *hie ær drugon aldor-(le)ase / lange hwile.* Kock (*Angl.* 42. 100, 45. 123, *AfnF.* 39. 187) proposes to take *þæt* as conjunction and to construe *drugon* as an intransitive verb ('they had lived without a lord'), — which means a return to the interpretation we have known from a succession of old 'Heyne' texts. This must be conceded to be a possibility. It has the advantage of removing our doubts concerning the status of the spelling *þ*. Yet, it seems on the whole more likely that the passage contains a direct reference to the distress which the Danes had suffered. Cp. also *nearoþearfe dreah* Beow. 422; *inwidsorge, þe hie ær drugon* 831; *inwitniþas, þe hie ær drugon* 1858; *þara læððа þe ge lange drugon* Jud. 158; (*þa yrmðu* . . .) *þe we ær drugon* Christ 615; *for ðam anmedlan þe hie ær drugon* Sat. 74; etc. The relief from the terrible distress (*fyrenðearf*) which the Danes obtained through God's help (*þone God sende / folce to frofre* 13 f.) reminds us of the combination (*þæt heo on ænigne eorl gelyfde*) *fyrena frofre* B. 628. As regards *þ* standing for *þa* or *þe*, I beg to refer to the note in my edition;[1]) also to Chambers, *Introduction*, p. 305, n. 1.

20 ff. The discussion of this much belabored passage has been reopened by Kock (*Angl.* 45. 108), who reads *on fæder wine* 21 — thus obtaining a pleasing antecedent of *wilgesiþas* 23 (variation[2])) — and who understands *gewyrcean on* as 'act on', 'influence'. This is in fact a rehabilitation of Heyne (1868; „das von Grundtvig vorgeschlagene *vine* ist, wenn man die *vilgesiðas* des Nachsatzes v. 23 erwägt, das einzig hier berechtigte, etc."). Unfortunately, there are several difficulties in the way of accepting this seemingly simple explanation, which, it must be admitted, makes excellent sense.

In the first place, *wine* could, in all probability, figure

[1]) Henceforth referred to as 'Ed.'.

[2]) Students of 'variation' cannot be expected to approve of the reading *egsode Eorlas* 6 (i. e., '(H)eruli') recently recommended (Wm. A. P. Sewell, *The Times Literary Supplement*, London, Sept. 11, 1924).

only as an emendation. In his very careful observation on the status of the MS., Chambers (in his edition) arrives at the conclusion that "*wine* and *ærne* are . . . opposed to the evidence of the earliest transcribers, and cannot be read into the MS. even in its present condition . . ."; he adds that "*bearme* fits exactly . . ."

Again, the recommended meaning of *gewyrcean on* would be without a clear parallel in Old English, — though Kock instances as a similar case the Old Norse *yrkja á*. The nearest approach to it in Old English poetry would seem to be *he wið monna bearn / wyrceð weldædum* Azar. 86 f.[1]) On the other hand, it is most natural to assign to *gewyrcean* the genuine perfective force: 'bring it about', as in Phoen. 536 ff. *se þe his agnum her / willum gewyrceð, þæt him Wuldorcyning . . . milde geweorðeð*; Christ 1615 ff., and, especially in that passage distinctly recalling the Beowulfian lines, Seaf. 74 ff. . . . *þæt he gewyrce, ær he on weg scyle, . . . / deorum dædum, deofle togeanes, / þæt hine ælda bearn æfter hergen* (compare also Seaf. 72 f. with Beow. 24 f.; Seaf. 75, is, unfortunately, somewhat doubtful), see *J. J. J.*[2]), p. 76. (Cp. also Beow. 953 ff.)

The meaning of *bearm*, it cannot be gainsaid, is debatable. Is it 'lap'? 'protection'? "in his paternal home" (Thorpe)? 'possession' [not 'property'] (referring to *feohgiftum*, see *JEGPh.* 6. 190)? The last mentioned sense, though it may become attached to *bearm* when found in connection with verbs like *don, alecgan, cuman*, is declared (by Kock) to be impossible in its detached use in Beow. 21. But this again is doubtful.

These seem to me the facts of the interpretational situation, — *swæ swæ ic hie forstod, ond swæ ic hie andgitfullicost areccean meahte.*

22—24. Kock (*Angl.* 42. 100, 44. 98) explains *leode* as dative of *leod* 'prince'; *leode gelæsten* 'follow their prince'. (See my objections, *MLN.* 34. 129 ff.) By this construction an

[1]) The verb *wyrcan* with a direct object and *on* with accusative appears in a familiar passage, Oros. 21. 15 *hy wyrcað þone cyle hine* (MS.; Sweet: *him*) *on*, 'they bring the cold to bear on him' (i. e., on the person in question). Was Sweet's emendation *him* chiefly induced by the post-position of *on*?

[2]) *J. J. J.* = Kock's *Jubilee Jaunts and Jottings* (*Lunds Universitets Årsskrift*, N. F. Avd. 1. Bd. 14. Nr. 26).

entirely satisfactory type of variation is obtained. However, there appears to be no prohibition against another type — based on *leode* 'people' —, which likewise makes admirable sense.[1]) Without going into the previous arguments again, I beg to state that the odds still seem to me to be in favor of the latter view. Certainly, we cannot get around the two facts, 1) that this would be the only instance in all Old English poetry of the use of *leod* 'chief' without a qualifying genitive of a tribal name (*Geata*, etc.), 2) that *gelæstan*, in the sense of 'stand by', 'serve', follow', takes the accusative in another line of Beow., *mec* ... *gelæste* 2500 (so Guðl. 347; the same is true of Gothic *laistjan*, *ἀκολουθεῖν*). The construction with dative appears in Andr. 411 f., Mald. 11 f.

26. *Him ða Scyld gewat to gescæphwile* ... Should *to* be considered here to express 'time when'? See Gr. Spr.: *tō* I 5; B.-T.: *tō* I 7. Still, the idea of 'motion' suggested by *gewat* (and carried out, by way of 'variation', in l. 27) is not to be lost sight of. Scyld may have been thought of as departing 'toward the hour of death' (Holthausen: 'seiner Todesstunde entgegen'), or, 'to meet his fate'; that is to say, when the fated time had arrived, Scyld proceeded toward it. (A slightly different conception accounts for the use of *mid* (*ærdæge*).) At least, this would be the underlying idea. Such an expression, no doubt, was liable to be understood in a sense hardly distinguishable from 'time when'. Exod. 197 ff. *hæfdon hie gemynted* ... / *to þam ærdæge Israela cynn* / *billum abreotan* and Rood 2 *hwæt me gemætte to midre nihte* illustrate different stages in this development.[2])

76. *folcstede frætwan*, 'to make a beautiful hall' (*frætwan* 'to make in beautiful fashion'). A corresponding use of Old

---

[1]) The numerous *leod-* compounds in OE. poetry point to the sense of 'people', with the possible exception of *leodhryre* (only in Beow. 2030, 2391); *æfter leodhryre* 2030 might recall *æfter heora hlafordes fylle* Ælfr. Saints XXVI 12.

[2]) The explanation of OE. *to dæg(e)*, mentioned in N. E. D. (s. v. *to*, A 7), from an expression like *nu gyt to dæg* is admittedly insufficient; it indicates one possible starting point. — Of course, it is impossible to tell whether in individual instances the idea of motion was still felt. This also applies to the corresponding use of *on* with accusative as, e. g., in Menol. 1 f.: *Crist wæs acennyd* ... *on midne winter* ('into midwinter'? 'in den Winter hinein'?). Cp. Boet. 12. 10 *ne meaht þu win wringan on midne winter*.

High German *giziaren* occurs, Otfrid I 1.54 (*wanta sie iz gisungun harto in edilsungun*), *mit Gote iz allaz riatun, in werkon ouh giziartun*; cf. Erdmann: 'so tatsächlich ausführen, daſs es zierlich ist'. Similarly *trymman* 'to establish firmly', Gen. (B) 248 (*hæfde se Alwalda engelcynna . . .*) *tene getrimede,*[1]) 276 (*þæt he . . . wyrcean ongunne,*) *trymede getimbro*. Cf. *Angl.* 37.539.

76 f. *Him on fyrste gelomp, / ædre mid yldum*. In view of the fact that *fyrst* properly means 'space of time (granted for doing something, etc.'; German 'Frist'), and that *on fyrste* is even used as the exact opposite of 'immediately' (see B.-T. Suppl.), it is inadvisable to read into this context the definite sense of 'quickly', as claimed by Schücking (*Bedeutungslehre etc*, pp. 26 ff.), cf. Kock, *Angl.* 45. 113.[2]) There is here a kind of parallelism (*on fyrste, ædre*), which may very well be indicated by a comma after *gelomp*, but the meaning of the two terms need not be strictly the same. I take *on fyrste* to denote 'on time',[3]) 'punctually', i. e., as planned, see the preceding lines. This, I think, is as far as we can go. Cp. Andr. 214: *beo ðu on tid gearu*.

78. It is only fair to the memory of the lamented Gregor Sarrazin to add that, many years ago, he explained the name *Heorot* from an ancient worship of a 'hart deity' (*Angl.* 19. 372 f), — a claim which has lately been reinforced by Gudmund Schütte (*Dänisches Heidentum* [Heidelberg 1923], p. 88).

82 f. (*Sele . . .*) *heaðowylma bad, / laðan liges*. Kock has repeatedly urged (*Angl.* 42. 101, 44. 112, *AfnF.* 39. 187) that the poet alludes "to the universal conflagration [of the world] and not to some future hostile deed". I am still obstinate enough to persist in the belief (cf. *MLN.* 34. 134) that the allusion is rather to the destruction of the hall in the course of the fight between the Danes and Heaðo-Bards.

[1]) Ælfr. De. Vet. Test. (ed. Grein) 2. 23 *geworhte . . . tyn engla werod*.

[2]) Kock's pertinent remark on the proper meaning of *semninga* (cp. also *samod ærdæge*) admits of being supplemented by the observation that an interchangeable use of *semninga* and *færinga* is not unknown in OE.; thus, in Dial. Greg. *semninga* ('repente', 'subito') of MS. C corresponds to *færinga* of MS. H, 42. 5, 62. 14, 63. 29, 64. 5, 89. 14, 101. 9, 123. 26, 150. 10, etc. Cf. *Angl.* 27. 253.

[3]) Cf. Mencken, *The American Language*, p. 134.

It is true, there is no definite mention of this fact in our poem. But neither is there a mention of Hroðulf's unfriendly acts after Hroðgar's death (the slaying of Hreðric, the usurpation of the throne). Yet the allusions found in the Beowulf justify the assumption that the author in this case as well as in regard to the fate of the hall was aware of a certain tradition which he was not called upon the explain in so many words.

In the first place, I do not see how these lines can very well be separated from those immediately following in which the war between 'son-in-law' and 'father-in-law' is referred to. Secondly, the destruction of *Hleiðr* by fire in consequence of hostile engagements seems to be part of the regular tradition connected with the ancient royal seat, although Scandinavian versions differ as to the particular occasion when the conflagration occurred. Thus, in the Grottasǫngr the firing of the hall is associated with the fall of King Fróði, st. 19 f.: 'Fire I see burning / East of the burg, / War-tidings waken, / A beacon of warning: / A host shall come / Hither, with swiftness, / And fire the dwellings / Above King Frodi. / Thou shalt not hold / The stead of Hleidr, / The red gold rings / Nor the gods' holy altar, etc.' (Brodeur's translation.) According to the Bjarkamál (Saxo), it is the great battle leading to the death of Hrólfr which furnishes the occasion. See Saxo II 61. 33 ff.: 'aut exi, aut igne premeris', etc., 64. 3 f.: 'nemo magis clausis refugit penetralibus uri / cumque sua rogus esse domo'.

It must be admitted — as was clearly seen by Kock — that the rationalistic attempt (Ed., p. XXXVII, n. 4) to harmonize the different versions in this particular respect is a supererogatory undertaking.[1])

106 f. *siþðan him Scyppend forscrifen hæfde / in Caines cynne.* "This looks strongly theological" (Ed., p. 130). To quote at least one illustration, we read in the *Durham Ritual*, p. 156: 'et sicut in Adam omnes moriuntur, ita et in Christo Jesu omnes vivificantur' (1. Cor. XV 22).[2])

---

[1]) Equally uncalled for is the rationalizing with regard to the history of the *giganta cyn* 1690, *giganta geweorc* 1562 (*Angl.* 35. 260 f.).

[2]) Cf. Otfrid II 4. 10 f. . . . *ne si ekordi thie sîne, / Thier* [*ther diufal*] *in themo êristen man mit sînen luginon giwan.*

162. *mistige moras.* Professor Cook points out (*MLN.* 40. 352—54) that in the *Durham Ritual*, p. 18 *mor mistig* occurs as the rendering of 'montem calig[in]osum' (from Isa. XIII 2), and furthermore that in the Vulgate text of Jer. XIII 16 '(ad) montes caliginosos' is found together with '(in) umbram mortis (et in caliginem)', distinctly recalling *mistige moras* Beow. 162, and *deorc deaþscua* 160. Certainly a remarkable coincidence. He urges that *mor* in this place as well as in l. 1405 (and in Dan. 575) should be considered the equivalent of 'mountain' rather than 'swamp'. A similar conclusion was reached by Schücking, who in his *Bedeutungslehre*, pp. 60 ff. pleaded for the meaning of 'bergige Wildnis' in all the instances of *mor* in Old English poetry. That OE. *mor* is found in the sense of 'palus' as well as 'mons' is sufficiently known (see B.-T.);[1]) for the (Northern) rendering of 'mons' by *mor*, see also *Angl.* 27. 419. At the same time, Grendel's haunt is clearly associated with the fen-district, as in l. 103 f.: *se þe moras heold, / fen ond fæsten.* It is of course doubtful whether the poet had a very definite conception of his landscape. (His inconsistency in this respect has been forcefully elaborated by Lawrence, *Publ. MLA.* 27. 214 ff.)

Perhaps it is not unreasonable to hold that to the author *mor* meant primarily 'waste land', which might or might not be 'high waste ground'. At any rate, the notion of 'palus' is a decidedly important element in connection with the Grendel home,[2]) see *Angl.* 36. 185 f. An additional, curious illustration showing the connection in the popular belief between hell and the fen-district was brought to light by Carleton Brown (*MLN.* 25. 143) from the old Frisian story of St. Wulfram and King Radbod (*Acta Sanctorum* IX 1461): when the diabolical enchantment was dissolved, the deacon and his Frisian companion found themselves 'in medio locorum palustrium'.

168 f. The alternative explanation mentioned in Ed., p. 133, according to which *gifstol* refers to Hroðgar's throne, is sufficiently strange, but, after all, a little less far-fetched than the one resting on the interpretation of this noun as the

---

[1]) Cp. also *morfæsten* Chron. A. D. 878.

[2]) Cf. also Cook, "The Possible Begetter of the OE. *Beowulf* and *Widsith*", *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, Vol. 25, p. 332, n. 3.

throne of God. The noun *maþðum* would thus be the ordinary 'treasured object', precious thing', used as a somewhat loose variation of *gifstol* (cf. *MPh.* 3. 239 f.);[1]) *ne his myne wisse* 'nor did he feel regard (Kock: 'show gratitude') for it'. For (*no ... gretan moste ...*) *for Metode*, see l. 706, also *Angl.* 35. 120, c); Gen. (B) 359 *þeah we hine for þam Alwaldan agan ne moston.*

175 ff. The noteworthy attempt of Imelmann (*Forschungen zur altenglischen Poesie,* pp. 464 ff.) to trace in this passage certain borrowings from Vergil — although supported by the weighty authority of Heusler (*Anz. fdA.* 41. 33) — fails to carry conviction. The similarities noted are not significant enough. In hunting for 'sources' it would hardly be necessary to go beyond the parallels in Daniel mentioned in Ed., pp. CXIII f. (and first pointed out by Thomas, *MLR.* 8. 537 ff.).[2]) The explanatory reflection *swylc wæs þeaw hyra ...* (which has been compared with Aen. VIII 185 f.: 'haec sollemnia ... has ex more dapes ...') represents a common conventional device. Cp. Whale 31 *swa bið scinna þeaw, / deofla wise, þæt hi ...*; Andr. 25, 177, Guðl. 538, etc. Numerous instances from the Heliand are listed in Sievers's ed., p. 446; see especially ll. 306 ff., 453 ff., 5259 ff. Thus also Otfrid I 4. 3. *sô thâr in lante situ was,* II 8. 27, IV 35. 20. (Also Beow. 1797 f. *swylce þy dogore / heaþoliðende habban scoldon* is to be recalled.) Similar observations on eroneous, heathen beliefs and practices of an earlier generation are not lacking in the Old Norse sagas. See Gunnlaugssaga, ch. 3. 2 *ok þat var þá siðvandi nǫkkurr, er land var allt alheiðit, at ...*; Hrólfssaga, ch. 32 (96. 16) [King Hrólfr and his warriors] *trúðu á mátt sinn ok megin, því at þá var ekki boðuð sú heilaga trú hér á norðrlǫndum ...*; cp. ch. 34 (106. 12 f.); Laxdælasaga, ch. 26. 10 *þeir munu efna til erfis eptir fǫður sinn, því at þat var þá tízka í þat mund.*

As regards the author's inconsistency in introducing these troublesome lines, which need not be explained away, I beg to point to the brief comment and the references in Ed., p. 133.

---

[1]) The close association of the ideas of *gifstol* and the *maþmas* to be distributed there accounts for the expression: *gifstol* [*sceal*] *gegierwed stondan, hwonne hine guman gedælen* Gnom. Ex. 69.

[2]) Cf. also Cook, "Cynewulf's Part in our Beowulf", *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences,* Vol. 27, p. 398, & n.

189 f. *Swa ða mælceare maga Healfdenes / singala seað.* **1992 f.** *ic ðæs modceare / sorhwylmum seað.* The general sense of this unique sort of expression is not obscure, but the grammatical construction has been debated. Taking *-ceare* as the direct object of *seað* (as was done by Kemble, Thorpe, Grein, Arnold), I ventured upon the literal translation: 'he caused the care to well up', i. e. 'he was agitated by care' (*Arch.* 126. 351, cf. *MLN.* 34. 131 f.).[1] This has been vigorously combated by Kock (*Angl.* 42. 104, 44. 100, *AfnF.* 39. 187, cf. *Angl.* 46. 64 f., *P. P. P.*,[2]) p. 13), who (in agreement with Heyne) regards *seoðan* as an intransitive verb and *ceare* as an instrumental: 'seethe in care', i. e. 'be tormented or agitated by care', 'be in constant anxiety'. If the grammatical status of *ða* and the stylistic function of *sorhwylmum* were clear, there could be no discusion. But such is not the case.

As to *sorhwylmum*, it could indeed form a satisfactory variation of *modceare*, which thus would be proved to be instrumental, but this is not a foregone conclusion. If it is possible that, e. g., *swat yðum weoll* 2693, or, for that matter, Hroðgar's heart seethes in 'care-surges',[3]) the same instrumental *sorhwylmum* is equally compatible with the transitive (causative) use of *seoðan.*[4]) Regarding *ða*, the argument suggested by me in *MLN.* 34. 132 is not quite as strong as I thought at that time. At least, one example of the combination *swa ða* 'so then'[5]) has been brought to light, Gen. 1669. All the other instances of *swa ða*, i. e. those in which *ða* is not unmistakably pronoun, are ambiguous, so far as I can see. In a case like *Swa ða drihtguman dreamum lifdon* 99, I feel 'morally sure' that *ða* is demonstrative (definite article, properly referring back to the preceding narrative),[6]) precisely as

[1]) In B.-T. this *seoðan* is rendered by 'prepare food for the mind'.

[2]) *P. P. P.* = Kock's *Plain Points and Puzzles* (*Lunds Universitets Årsskrift*, N. F. Avd. 1. Bd. 17. Nr. 7).

[3]) So, of course, Aen. viii 19, IV 532, etc.; Hel. 607 f. *bigan im is hugi wallan, / sebo mid sorgun.*

[4]) Such a redundant use is no more objectionable than, e. g., *hine fyrwyt bræc / modgehygdum* 232 f.

[5]) *So . . . tho* is not infrequent in the Heliand. So Gen. (B) 306 f. . . . *þa . . . swa* (Kook, *P. P. P.*, p. 13).

[6]) A very clear case is *Swa ða magoþegnas on ða morgentid* Jud. 236.

in *Swa se ðeodkyning þeawum lyfde* 2144 (cp. 2278, 3028, Jud. 28, etc.).

The case, then, seems to me to stand thus. On the one hand, a unique intransitive use of *scoðan* is assumed. In favor of this it can be urged that many verbs in Old English have both intransitive and transitive function, cf. note on l. 1543, below.

On the other hand, a bold figurative signification of the verb is claimed. This is, of course, more difficult to establish.

That the better known use of (transitive) *seoðan* as, e. g., in *ac in lige sceolon / sorgwylmum soden sar wanian* Guðl. 1045, *soden sarwylmum* ib. 1123, so far as it is not conveniently explained by the presence of 'fire', is due to the example of the Latin 'coquere', is far from improbable; in several cases it is a certainty. Thus, Bede 290. 8 *mid þa untrymnesse . . . soden wæs* (= IV, c. 9 'infirmitate decocta est'); 372. 26 *wæs ær mid singalre untrumnesse soden ond geswenced* (= IV, c. 29 'diutina prius infirmitate decoquitur'). Students of Latin readily recognize the quotation: '. . . curam . . . quae nunc te coquit et versat in pectore fixa'. But this phraseological habit does not exclude another psychological (and grammatical) attitude as shown in the Vergilian '. . . versat . . . variosque irarum concitat aestus' Aen. IV 563 f., V 701 f.[1]) These parallels need not be considered insignificant (see *Arch.* 126. 351, & *passim*).

An even closer phraseological parallel is mentioned in N. E. D., s. v. 'seethe' (although the explanation given there differs from the present one), viz. *κήδεα πέσσειν*. As soon as we are ready to accept the view of Professor Cook that the author of Beowulf was acquainted with the Homeric poems, we could even enjoy the satisfaction of pointing to a direct source, namely the words put in the mouth of old King Priam, who (like the aged Hroðgar) was continually sorrowing [i. e., after Hector's death]: *ἀλλ' αἰεὶ στενάχω καὶ κήδεα μυρία πέσσω* Il. 24. 639. Here I am content to rest the case.

208 f. *secg wisade, / lagucræftig mon landgemyrcu.* Lawrence (*JEGPh.* 23. 297), who objects to the interpretation given in Ed.: 'he led the way to the shore', returns to the older

[1]) Students of Greek cannot help recalling that famous simile, Odyss. 20. 24 ff.

view (Kemble, Thorpe, et al.), paraphrasing the meaning as follows: 'the sea-wise man (Beowulf) indicated the headlands and rocks in the passage leading out of the haven'. But I doubt whether any of the numerous instances of *wisian* recorded in the dictionaries justify this kind of 'pointing out'. The only other example in poetry showing the same construction is Beow. 2409, where the sense obviously is: 'lead the way to'. Besides, did the Geats not know their own country? Were those sailors who were to man the ship unacquainted with their shore?[1])

223 f. *þa wæs sund liden, / eoletes æt ende.* This old enigma was tried again by Sedgefield (*MLR.* 18. 471 f.),[2]) who proposes: *þa wæs sundlida / eotoles æt ende*, assuming an absolute use of the adjective *eotol (eatol)* for 'sea'.[3]) The doubt once expressed (*MPh.* 3. 247 n. 2) as to the propriety of the epithet 'terrible' would be fully justified, if we had a right to expect in the Beowulf a uniform exhibition of the untamed Viking spirit. But the Geats, who immediately give thanks to the Lord, *þæs þe him yþlade eaðe wurdon* 228, cannot have been altogether free from an uneasy realization of the terrors of the sea.[4]) Still, such a use of the adjective *eatol*, without any antecedent noun denoting 'sea', appears extremely hazardous (notwithstanding the *hreoh* of Fates of Men 15). The only way of saving *eatoles* would be to retain *liden* and regard 224[a] as variation of 223[b]: 'then the sea

[1]) The term *landgemyrcu* (cp. 'Land's End') = 'shore', a characteristic kenning. Cp. *endesæta* 241.

[2]) No new light is thrown on the passage by A. C. Dunstan's paper, *MLR.* 20. 317 f.

[3]) For the benefit of future investigators an old remark of Holthausen's (*Beibl.* 10 [1900], 267) is here reproduced: „*eoletes* ist eine alte crux; mit Verwerfung sämtlicher Besserungsvorschläge möchte ich darin einen Schreibfehler für *eotoles* = *eatoles* sehen, wobei ich den Ausfall einer vorhergehenden Zeile annehme, deren 2. Halbvers etwa nach V. 849 *yða geswinges* gewesen wäre.“

[4]) Professor Cook, in his paper "The OE. Andreas and Bishop Acca of Hexham", *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, Vol. 26, pp. 277 ff., has collected contemporaneous testimonies showing that "Englishmen of the period [7th & 8th centuries] were ... much moved by the perils of the deep, partly no doubt, because their vessels were small and frail."

had been traversed, [then one was (they were)] at the 'end' (Chambers: 'far side') of the terrible [sea]'.[1]) The theoretically impersonal construction of 224[a] would be perfectly idiomatic; cp., e. g., Jud. 272 *þa wæs hyra tires æt ende*; Dom. (Gr.-Wü. III 171) 2 *feores bið æt ende / anra gehwylcum*; Hel. 2260 *fagar warð an flode.* However, I do not mean to commit myself to this interpretation. We have no means of ascertaining the poet's *ipsissima verba.*

232. *hine fyrwyt bræc.* So 1985, 2784; Jul. 27; cp. Sal. 247. (Similar uses of *fyrwit*: El. 1079, Sal. 58). One would like to know the origin of this quaint expression. Is it a genuine Germanic idiom? We naturally incline to this view, considering the universal predilection for 'impersonal' or 'non-subjective' construction, which is the grammatical counterpart of the fatalistic conception of life. Apart from ordinary impersonal verbs like *lician, hreowan, longian,* mention may be made of expressions like *usic lust hweteð on þa leodmearce* Andr. 286, *þonne hine on holme hungor bysgað / and þone aglæcan ætes lysteð* Whale 51; *ina ... tidi gimanodun* Hel. 89, *sie Godes giskapu ... gimanodun* ib. 336; not to cite such well-known instances as *inan wic furnam* Hildebr. 43, *hyne wyrd fornam* Beow. 1205, *heaþoræs fornam / mihtig meredeor þurh mine hand* ib. 557 (cf. *Angl.* 36. 171 f.); etc.

An interesting list of Germanic, chiefly Old and Middle High German, phrases of this type is found in Grimm's *Grammatik* IV[2], pp. 287 ff.; thus, e. g., *sie wuntar gifiang* Otfrid III 16. 5; MHG. *mih nimt wunder, mih nimet firwitze.* The incidental reference made there to a corresponding Old French use of *prendre* serves to recall the assumed French influence on Middle English phrases like *hunger him nam* Gen. & Ex. 1490, *þan him tok an iuel strong* Havel. 114 (cf. F. H. Sykes, *French Elements in Middle English*, p. 14.)[2]) We are also reminded of the still better known Latin type of 'cupido cepit me', 'me cura torquet', 'libidines te torquent', 'spes me tenet', 'frangi

---

[1]) For this use of an adjective, cp., e. g., Wand. 17 *dreorigne,* referring back to *hyge* 16.

[2]) The personal construction as seen in Ayenb. 30. 1 *þet he nimþ þane dyaþ* is likewise considered to have been modeled after an Old French phrase (*prendre mort*), cf. Sykes, p. 16.

cupiditate', etc.; 'defectio tenuit me' Ps. CXVIII 53, 'robustos Moab obtinuit tremor' Exod. XV 15, etc.[1])

Are we, then, face to face with an independent, parallel development in different languages? Or is it a case of semantic borrowing?

272. ***þæs ic wene.*** So Dial. Greg. 289. 4 *se wæs, þæs þe ic wene* (= 'sicut arbitror' IV c. 18), *.V. wintre*; Thorpe, *Diplomat. Angl.* 140. 7 *þæs þe he wende.*

287—89. ***Æghwæþres sceal / scearp scyldwiga gescad witan etc.*** Why does the coast-guard deliver himself of this maxim (which has often enough suffered from misinterpretation)?[2]) Evidently he apologizes, as it were, for his former official attitude. Note his friendliness, ll. 1890ff.

299f. ***godfremmendra swylcum gifeþe bið, / þæt þone hilderæs hal gedigeð.*** The translation of *swylcum* by 'to such a one' instead of 'to whomsoever' should be definitely abandoned. Such a positive assertion would contrast too strongly with merely hypothetical statements like: *gif þu þæt ellenweorc aldre gedigest* 661, *gyf þu on weg cymest* 1382. Some examples of a corresponding use of *swylc* are given by Kock, *Kontinentalgermanische Streifzüge*, pp. 24f. (*Lunds Universitets Årsskrift*, N. F. Avd. 1. Bd. 15. Nr. 3.)

305f. ***ferhwearde heold / guþmodgum men.*** There has been some recent comment on this passage by Kock, *Angl.* 46. 77ff., 190; further by B.-T., Suppl. s. v. *grimman*, viz.: *guþmod grummon* 'martial minds were fierce' [unacceptable]. The above emendation of Bugge's is less objectionable than most other attempts. But the question may at least be asked whether Bright's suggestion, improved upon by Sedgefield: *ferh wearde heold / guþmod grimmon* 'the warlike boar kept guard over the fierce ones' does not offer a simpler solution. Of course, we do not like to sacrifice the eminently satisfactory compound *ferhweard,* and doubts concerning the *fe(a)rh* 'porcellus' are not without foundation. Still, there is no decisive proof that *fearh* was

[1]) Busbeck in his account of the Crimean Goths said: 'me diu cupiditas tenuit videndi ab ea gente aliquem' (R. Löwe, *Reste der Germanen am schwarzen Meere,* p. 127).

[2]) Arising from the supposition that *gescad witan* here meant 'know the difference between ...'. Cp., e. g., *wissun im thingo gisked, / warun im glauue gumon* Hel. 653.



a hopelessly plebeian word, absolutely barred from poetical usage, although the regular terms applied to the boar-helmets are *swin* and *eofor*. The common word *swin* figures in Old English poetry both in the heroic and the every-day domestic sense.

374 f. *þæm to ham forgeaf Hreþel Geata / angan dohtor.* Both *forgifan* and *ham* represent true idiomatic use; cp. German 'heimführen'; 'give away', 'give in marriage'. See Grimm, *Rechtsaltertümer*, p. 420 (581 f.); B.-T. Suppl.: *forgifan* I 6. Similarly, Gen. 1720 *þæt him Abraham idese brohte, / wif to hame;* Jul. 41, 114 (*to bolde*); Hel. 1996 *thar skolda man ena brud geƀan.* Prose examples of (*ham*) *(ge)bringan* etc. were given *Angl.* 25. 308.[1])

389 f. [*þa wið duru healle / Wulfgar eode.*] It is not a little strange that Grein's ... *wið duru* ... has met with universal unquestioning acceptance,[2]) although *to duru* (*dura*) would be the natural phrase. The choice of *wið* was evidently prompted by the following (*word*) *inne* (*abead*). But this was unnecessary caution. Also Sigeferð and Eaha remained inside the hall, when they had gone to the door, *to dura eodon* Finnsb. 14. Cp. Blickl. Hom. 237. 20 *eode to þæs carcernes duru*; similarly, Riddles 16. 11, 29. 7. On the other hand, *wið* with genitive, 'in the direction of', 'toward', is properly used in places like Jud. 162 *wið þæs fæstengeates folc onette*, ib. 248; Mald. 8; etc.

414. *under heofenes hador.* Kock (*Angl.* 45. 110 f.) pleads convincingly for *hādor* 'brightness'; *heofenes hador* 'the clear sky'. Adjectives in the neuter gender are in fact often used as (abstract) nouns. Kock instances *god, yfel, til, woh, leoht, ceald, hat, hreoh, deop, full*; others are, e. g., *nearu, bealu, soð, riht, man*; so presumably *hwealf* in Beow. 576, 2015: *under heofones hwealf.*[3])

---

[1]) These will be seen to dispose of Schlutter's suggestion, *Angl.* 46. 170.

[2]) Trautmann, indeed, dissented, but indulged in a violent alteration of 390[b].

[3]) This *hwealf* has been universally registered as a feminine. It is true, a doubtful feminine use appears in Met. Boet. 10. 7: (*hu widgil sint* . . .) *heofones hwealfe*, by the side of an apparent weak masculine *hwealfa* in the prose text (ed. Sedgefield) 46. 4. The instances, Andr. 545, 1402: *under heofonhwealfe* are non-conclusive. Cp. ON. *hválf*, neuter. — As regards the gender of *frofor* (see my note (Ed.) on 698[a]), it may be stated that three

427 f. The same use of *ben* occurs Ælfr. Saints III 516 *ac uton swa þeah biddan þas bena æt Gode.*

445 f. *na þu minne þearft / hafalan hydan.* Hoops (*ESt.* 54. 19 ff.) infers from an incident related in Bede's *H. E.* IV, c. 19 (17) that the custom of covering the head of the dead with a cloth obtained among the Anglo-Saxons as well as among the Scandinavians. It seems a natural enough usage.

455. *Welandes geweorc.*[1]) Many latter-day readers are likely to have some vague knowledge of 'Wayland-Smith' from Kipling's *Puck of Pook's Hill* (1905) (the first story: 'Weland's Sword').

489 f. *on sæl meoto / sigehreð secgum.* A fresh consideration of this notoriously stubborn passage, fortified by Kock's and Chambers's comments, painfully brings home to my own mind the instability of critical opinion. The interpretation (*onsæl* etc.) offered in Ed. (cf. *MLN.* 34. 132), in partial agreement with Bright's view (*MLN.* 31. 217 ff.), rests on a somewhat insufficient basis, in as much as this alliteration on the imperative in the *b*- line is, after all, out of the ordinary. It might be thought for a moment that the alliterative imperative in the first half of the line could have induced a repetition of this metrical feature in the second half. (Cp. Finnsb. 11 and, possibly, 12.) Still, the metrically safer course is to take *sæl* as noun and *meoto* (*meota*) as verb, and to choose the interpretation recommended in my paper, *JEGPh.* 6. 192 (leaving, however, *secgum* unchanged) or, still better, the one advanced nearly half a century ago by Körner and recently advocated by Moore (*JEGPh.* 18. 206), and Kock (*Angl.* 42. 105, 44. 100,

---

conclusive examples of the masculine gender in late prose are given in B.-T. Suppl.; the neuter appears in Arundel Ps. 90. 9. In several instances no decision between masculine and neuter is possible.

[1]) I ask leave to state that the line introducing Weland in *Deor* (l. 1) now reads in Ed., p. 268 (impression of 1923): *Wēlund him be wurnan wræces cunnade.* The emendation *wynnum* proposed in *Beibl.* 32. 38 ff. has been abandoned in favor of *wurnan*, cf. *JEGPh.* 23. 123 f. As regards l. 14 of Deor, a simple textual solution was suggested (though as a mere guess), *Beibl.* 17. 284 n. 1, viz. *Mæðhilde mod*; the MS. reading *monge* (*gefrunon*) might be due to scribal blundering, cp. *þæt wæs monegum cuþ* 19; *sæt secg monig* 24; on the other hand, *we geascodan* 21 (*manige gesawon* Beow. 1023). Also *mān* was thought of as a possibility; *mān* — *mange* — *monge.* A scribal alteration of *a* to *o* before a nasal would be entirely natural in this MS. Of course, the allusion remains obscure.

AfnF. 39. 187): 'think on joy (Moore: 'think of good fortune'), on conquest's glory for the men' (Kock; *sigehreð* variation of [*on*] *sæl*). To the argument that the noun *sæl* in the sense of 'happiness', 'joy' is almost entirely limited to the plural, Kock has opposed the frequent use of the Old Norse *sǽla* 'happiness'.

However, when all is said, we cannot help feeling that the explanation is not an ideal one.

748 f. *he onfeng hraþe / inwitþancum.* Kock (*Angl.* 45. 115), like Grein, would take *inwitþanc* (which is recorded five times as a noun) as a 'possessive compound', = '(one) with wicked thought', 'malitiosus', referring back to *feond* 748[a]: 'he received the malicious one'. This is a possibility. However, when Grendel had seized him, Beowulf could hardly help 'receiving' him, and the poet may have considered it more important to state *how* (in what mood) he received him. That *inwit* in composition was liable to shade off into vague meanings like 'hostile', 'evil', appears from *inwitfeng* 1447 (= *hildegrap* 1446), *inwithrof* 3123, *inwitsorh* 831, 1736, *inwitspell* Gen. 2024 (2020: *orlegweorc*). Besides, 'evil intent' is most appropriately attributed to fighters, even to the 'good' warriors who contend against the evil ones; cp. *bealohycgende* Beow. 2565, *niðhycgende* Jud. 233, *niðhedige* Beow. 3165.[1])

769. *ealuscerwen.* A new guess on *ealuscerwen* (*meoduscerwen* Andr. 1526)[2]) has to be recorded. Kock, *Angl.* 45. 105 f. makes it out to be 'deterioration of ale', 'worse drink'. Cf. Holthausen, *Beibl.* 34. 86 f. (dissenting). No definitive solution is yet in sight.[3])

---

[1]) Or did Beowulf really behave treacherously, feigning sleep in order to surprise the enemy by the unexpected vigor of his counter-attack?

[2]) Some comment on *biter beorþegu* Andr. 1533 was offered by Cook, *MLN.* 40. 285—88, without touching the crux of *meoduscerwen.*

[3]) Liebermann (*Arch.* 143. 247 f.) ranges himself with those who rely on the meaning 'taking away of beer' ('drinking of beer' = 'normal existence (condition of life)'. As regards *-scerwen,* in place of **-bescerwen,* mention could be made of *wyrdan* (= *awyrdan, forwyrdan,* Goth. *frawardjan*). — A Middle English example of the ironic use of 'drink' is cited by Holthausen, *l. c.* Cp. also Chaucer, Wife of Bath's Prol. 170 ff. (an allusion suggestive of classical and medieval antecedents).

THE UNIVERSITY OF MINNESOTA. FR. KLAEBER.

WALTER SAVAGE LANDOR.[1]

(1775—1864.)

I.
Persönlichkeit.

Man könnte ihn den Patriarchen der Romantik nennen, läge nicht der Grundbegriff des Patriarchentums, die innere Ausgeglichenheit und Abklärung, die Gelassenheit der Gemütsreife so gänzlich aufserhalb seines von Naturkraft strotzenden, durch ein leidenschaftliches Geblüt bestimmten Wesens. Seine über das Psalmistenalter hinausreichende Lebensfrist umspannt das ganze Zeitalter der Romantik. Er war um ein Jahr jünger als Southey und starb 32 Jahre nach Scott, in der Blütezeit des Präraphaelitismus. In starkem, edlem Selbstgefühl ein mit Bewufstsein Abseitsstehender, verachtete er die Menge und legte selbst auf das Urteil der Wissenden nur geringes Gewicht. Trotz seines echtblütigen Genius gehört er in der Literatur,. geschweige denn im Geistesleben seines Volkes nicht zu den Unentbehrlichen, Nichtauszuschaltenden. Wie ein Monolith ragt er einsam, vereinzelt empor, als Mensch wie als Dichter. Bewundernd blickt man an ihm auf — bewundernd und kühl.

---

[1]) Literatur: *The Works of Walter Savage Landor*, 2 vols. London, Edward Moxon, 1853. — *The Works of Walter Savage Landor*, edited by Charles G. Crump. London, Dent. 10 vols. 1891—1913. John Forster, *Walter Savage Landor*, a Biography, 2 vols. London 1869. — Sidney Colvin, *Landor* (*Men of Letters*). London 1884. — *Letters and other Unpublished Writings of Walter Savage Landor*, ed. by Stephen Wheeler. London 1897. — *Letters of Walter Savage Landor. Private and Public*, ed. by Stephen Wheeler, 1899. — Johannes Auer, *Walter Savage Landor in seinen Beziehungen zu den Dichtern des Trecento, Dante, Boccaccio, Petrarca.* (Diss. Erlangen) 1903. — Robert Schlaak, *Entstehungs- und Textgeschichte von Landors "Gebir"* (Diss. Halle-Wittenberg) 1909. — William Bradley, *The Early Poems of Walter Savage Landor* (Diss. Münster).

Dennoch glüht ihm im Busen ein Herz von nie erschlaffender Spannkraft und unbezähmbarer Urwüchsigkeit. Zu seinem Löwenantlitz, zu der trotzigen Unbeugsamkeit seiner stämmigen Gestalt pafst der „grimmige Beiname" Savage[1]), den er nach der gütigen, liebevollen Mutter Elizabeth Savage aus Staffordshire führte. Seine Wiege stand in der englischen Dichtergrafschaft Warwick. In dem Städtchen Warwick übte der Vater, ein Landedelmann von tadellosem Charakter, den ärztlichen Beruf aus, bis er in den Fruchtgenufs seiner Güter trat. Alte, verfallende Herrenhäuser und weitläufige Gärten bildeten das Kinderparadies, in dem Walter Savage unter Geschwistern aufwachsen durfte. Eine Holztreppe in Ipsley Court hatten ritterliche Vorfahren zu Pferd erstiegen (*Pallavicini and Landor*) und in den Pärken von Ipsley und Tachbrooke gewann er die Anschauung englischer Gärten, jener Baumgruppen, die er selbst angesichts italienischer Landschaften die schönsten der Welt nennt, „in deren Schatten das Gefühl für stille Zurückgezogenheit triumphiert . . . Alte lebende Bäume sind das Einzige, was Geld nicht befehlen kann . . . Selbst der freie Menschengeist, das einzige Grofse auf Erden, beugt sich in ihrer Gegenwart" (*Landor and Pallavicini*). Aus dem Holz einer vom Blitz gefällten Zeder in Ipsley erbittet er sich als Mann von seiner Schwester Elizabeth, seiner „frühesten Freundin", ein Pult, in dem er Manuskripte und teuerste Andenken verwahrt. Seine Kinderseele lernt mit Pflanzen und Tieren als wesensgleichen Geschöpfen verkehren. Der Hartriegel, den er in seinem sechsten Jahre pflanzt, steht nach Mutter und Geshwistern seinem Herzen zunächst. Die Menschen wähnen, dafs ihnen ewiges Leben beschieden sei, das Insekt aber tot hinfalle. „Gott verzeihe denen," ruft er in einem Gedicht aus, „die so Ungerechtes annehmen." In späteren Jahren fafst er beim Anblick eines angeschossenen, noch lebenden Rebhuhns, wie Byron bei einem ähnlichen Jagderlebnis, den Entschlufs, dem Waidwerk zu entsagen. Dafs die Blumen alljährlich an derselben Stelle um dieselbe Zeit wiederkehren, wirkt auf sein Gemüt „wie die friedliche Ruhe im Antlitz alter Götterbildnisse" (an Southey, 1811). Sein liebster Zeitvertreib ist, sinnend und träumend im duftenden

[1]) Byron, *A Vision of Judgement.*

Schilf hingestreckt oder im Takt der plätschernden Wellen einen Bach entlang schlendernd, seiner Melodie zu lauschen — wie es im Gedicht heifst, „ganz voll von moralischem Empfinden oder gleich der Libelle sorglos und zufrieden."

Makellos wie sein Charakter, hätte sein Leben sich gestalten können, ohne die Unbotmäfsigkeit und den Eigenwillen seiner Natur, die ihn andauernd in Widerwärtigkeiten aller Art, in Herzleid und Reue verstrickten. Bereits in der ersten Schulzeit, als ihn der Vater zu Leistungen anhalten will, die seiner Begabung entsprechen, ist der Trotz des Kindes nicht zu brechen. Als Schüler in Rugby seit seinem zehnten Jahr bei dem trefflichen Dr. John Sleath ächzt er unter der Qual der Arithmetik und Grammatik. „Alles Leid, das ich erfahren," schreibt er 1822 an Southey, „ist nichts im Vergleich mit dem, was ich beim Lernen der Grammatik und Arithmetik gelitten." Dafür ist er der beste Lateiner und Grieche, was in seinen eigenen Augen allerdings weitaus von dem Ruhm überwogen wird, der tüchtigste Boxer der Anstalt zu sein, ein Raufbold, der immer nur mit älteren Jungen anbindet und dennoch das Feld behauptet. Da er bereits eigene Meinungen hat, steht er mit dem Lehrer des Lateinischen auf gespanntem Fufse. Beabsichtigt der gutmütige Dr. James nach einer gereizten Unterrichtsstunde, ihn unter vier Augen zu sprechen, so findet er die Tür verschlossen, und drinnen ertönt die Stimme seines Zöglings: „Hebe dich hinweg, Satanas!" Landor verdächtigt Dr. James, er wolle die lateinischen Verse nicht gelten lassen, die der Schüler bereits selbständig dichtet. Im Streit über eine dem jungen Musensohn als falsch angekreidete Quantität wird Landor so ausfällig, dafs er die Schule verlassen mufs.

Da er erst sechzehn Jahre alt ist, kommt er, um die Zeit bis zur Universitätsreife auszufüllen, zu einem gütigen Geistlichen, Langley, in dem lieblichen Ashburton (Derbyshire). „Gott mit dir! Gott erhalte dich, altes Ashburton!" beginnt er sein Phantasiegespräch *Walton, Cotton and Oldways*, „du bist wahrhaftig der angenehmste Fleck auf dieser Erde." Auf der Brücke läfst er Walton Umschau halten. „Hat man je grünere Wiesen gesehen? Und was sagt der schöne hohe Turm zur Linken? Er sagt, wie mich dünkt: 'Gelobt sei der Herr für diese Freigebigkeit!' . . . Ashburton ist die schönste Stadt Englands

und nirgends zwischen Trent und Tweed gibt es ein süfseres Wasser für Forellen."

In Oxford bezieht Landor das Trinity College. Aber sein Aufenthalt dauert nur 1½ Jahre. Von einem Berufsstudium ist von vornherein keine Rede. Als begüterter Landedelmann hat er es nicht nötig. Er weifs, dafs er seine Ausbildung nur als Liebhaberei oder Sport zu betreiben braucht. Und für den Augenblick haben die politischen Vorgänge unendlich mehr Wichtigkeit und Interesse als Kollegien und Prüfungen. In Paris wird der König hingerichtet. Die jungen Brauseköpfe glauben an eine neue Ordnung der Dinge. Landor gefällt sich im äufsersten Radikalimus. Er ist Jakobiner und tut sich etwas darauf zugute, dafs er mit seiner Gesinnung nicht hinter dem Berge hält. Ihm gegenüber wohnt ein Tory. Eines Abends, als sich hüben und drüben Gäste eingefunden, fallen von beiden Seiten anzügliche Reden, Verhöhnungen. Die Tories schliefsen ihre Fensterladen. Da gibt Landor die unglückliche Anregung, zum Spafs ein paar Schreckschüsse gegen die geschlossenen Laden abzufeuern. Die Kameraden lassen sich's nicht zweimal sagen — und das Ergebnis des hochnotpeinlichen Verhörs, mit dem der Scherz endet, ist Landors Verweisung von der Universität. Vielleicht wäre eine Milderung der harten Strafe möglich gewesen, hätte nicht Landor jede Erklärung verweigert — angeblich, um nicht durch ein Vergehen, das nicht nachweisbar war, wenn er es nicht eingestand, seinen Vater zu erzürnen, mit dem er sich ohnedies nicht gut verstand. Nichtsdestoweniger schlossen sich dem Ausgestofsenen nun für eine Zeit auch die Pforten des Elternhauses. Einen väterlichen Freund besafs Landor in seinen Jünglingsjahren an dem gelehrten Pfarrer von Hatton bei Warwick, Samuel Parr (1747—1825), der, wenn auch De Quincey als Mensch wie als Gelehrter kein gutes Haar an ihm lassen will, doch unter den Zeitgenossen, zumal in literarischen Dingen, als Autorität galt. Standhafter Whig, hielt er doch die Flagge des Fortschritts hoch, aber mit einer gewissen pedantischen Bedachtsamkeit und feierlichen Vorsicht, die auf den Feuereifer des jungen Landor einen wohltätig dämpfenden Einflufs übten.

Einem vorübergehenden Aufenthalt in London folgte ein längerer in Süd Wales, zumeist in Swansea oder dessen Umgegend. Eine jungfräuliche Natur von mannigfaltiger Schön-

heit, Wanderungen durch Wälder und weglose, von niedrigen Rosenhecken besetzte Dünen, junge Liebe, ein Menschenschlag, der, als Mittelding zwischen Mensch und Tier, „gerade nur Staffage für die Landschaft war wie Seetang und Kähne“ — all das brachte in Landor einen poetischen Lebensaufschwung hervor.

1805 starb sein Vater. Er war jetzt ein wohlhabender junger Mann, der in Bath nach der Mode auftrat, eher über als unter seinen Mitteln. Aus diesem Behagen rifs ihn der spanische Freiheitskampf. Es duldete ihn nicht daheim. Er mufste teilnehmen (1809). Nach einigen Monaten war er, enttäuscht, wieder zurück. Mit der starrsinnigen Zähigkeit, die sein Wollen, wo er es voll und ganz einsetzte, kennzeichnet, warf er sich nun auf die Instandsetzung eines grofsen Landbesitzes, Llanthony Abbey, den er unweit von Bath, in Monmouthshire erworben. Zum Ankauf mufste er väterliches Erbgut veräufsern. Als er zwanzig Jahre später beim Anblick einer Landschaft am Trent ausruft: „Warum konnte ich mir nicht lieber hier ein Haus bauen als in diesem verfluchten Llanthony!“ überrascht ihn sein Begleiter mit der Erwiderung: „Sagen Sie lieber, warum Sie diesen Fleck verkauft haben?“ In Llanthony soll ein Herrenhaus gebaut und eine herrliche alte Abtei im Perpendikularstil erneuert, im Park sollen Hunderttausende von Bäumen und Pflanzen gesetzt werden. Vor allem aber gilt es, die verwahrloste Einwohnerschaft zur Menschenwürde emporzukultivieren. In der Gegend fehlt ein Friedensrichter. Landor ist erbötig, das Amt selbst zu übernehmen. Aber nun schiefsen auf allen Seiten Widerstände und Hindernisse aus dem Boden wie eine Saat von Drachenzähnen. Sein Vorschlag wird nach einem langen Instanzenweg abschlägig beschieden. Der Bau zieht sich so in die Länge, dafs Landor jede Freude am Werk verliert. Als endlich der letzte Arbeiter hinausgeht, ist ihm die Gegend, in der er soviel Ärgernis erlitten, verhafst. Die walisische Bauernschaft erscheint ihm als die minderwertigste Menschenrasse der Welt: ungehobelt, verlogen, böswillig, mit allen kennzeichnenden Lastern der Wilden, Trunksucht, Faulheit, Tücke (an Southey, 1811). Noch hartnäckiger verhalten sich die Behörden gegen seine Volksbeglückungspläne. Seine billigsten, wohlgemeintesten Anträge finden keinen Widerhall, kaum eine Antwort. Dazu kommt der Mifsgriff, dafs Landor einen wesentlichen Teil seines

Besitzes einem mit keinerlei fachlicher Vorkenntnis ausgestatteten Pächter anvertraut. Er ist ruiniert. In seiner Erregung hält er sich für das Opfer absichtlichen Betruges, ja, er glaubt sich am Leben bedroht. „Mein Hirn wogt wie ein Flammenmeer“, schreibt er an Southey (2. Oktober 1814). Er ist in einen Rattenschwanz von Prozessen verwickelt, die er, seiner Kohlhaasnatur gemäſs, lieber verlieren als unausgefochten lassen will. Sein Drang nach Selbsthilfe verschlimmert die Lage. Einen Advokaten prügelt er, an einem Richter rächt er sich in lateinischen Versen. Er verabscheut Llanthony jetzt mit derselben Leidenschaft, mit der er sich vor kurzem dafür begeistert. Das miſsglückte Experiment hatte 70000 £ verschlungen. Die Verwaltung von Llanthony ging an Landors Mutter als seine Hauptschuldnerin über, die dadurch in den Stand gesetzt wurde, ihm eine Jahresrente von 500 £ zu geben. Seine Entfernung aus England schien wünschenswert. Das Herz tat ihm weh bei dem Gedanken an die siebzigjährige Mutter und seine junge Gattin, deren Sinn nicht nach dem Ausland stand. Er persönlich hatte nichts dagegen, die Heimat zu verlassen, deren Gesetze ihm Schutz versagten, ja, nur zum Schutze der Schuldigen da zu sein schienen (an Southey, Mai 1814). Wie Shelley und Byron ist auch Landor grollend und auf Nimmerwiederkehr aus dem Vaterlande geschieden. Auch sein Ziel war — über Jersey und Tours — Italien. Drei Jahre hat er in Como, drei in Pisa, acht in Florenz und acht in Fiesole gelebt. Ursache der Ortsveränderung waren fast immer Streitigkeiten, Prozesse, zu denen seine Händelsucht geringfügige Anlässe aufbauschte. In der Sache hatte er fast immer recht, nur die Vehemenz, mit der er sie verfocht, stellte ihn ins Unrecht. Dabei war er für den, der ihn zu nehmen wuſste, der gutmütigste, bestumgängliche Mensch. Mr. Lawrence Boythorne in *Bleakhouse*, demselben Roman, in den Dickens auch Leigh Hunt in einer unvollkommenen Charakterskizze eingeführt hat (Skimpole), ist bekanntlich Landor ohne sein Genie: Blume der Ritterlichkeit und stets bereit zu ungeheuerlichen Flüchen, der herzlichste, ungestümste, handfesteste, kolossalste Kerl mit groſsen Händen, lauter Sprache und einem Lachen, von dem die Mauern schüttern, mit einem Lieblingsvögelchen, dessen gewöhnlicher Platz auf dem Kopf des Riesen ist; immer in Extremen, immer in

Superlativen, dabei uneigennützig, grofsmütig, hilfsbereit. Landors Bruder Robert fand einmal in einer Übersetzung des Rabelais die Bezeichnung *Landore* für Tölpel. Er folgerte daraus, dafs jener Ahnherr seines Hauses, der mit dem Eroberer nach England kam, seinen Namen vermutlich dem Umstand dankte, dafs er unter allen Narren der gröfste war. Auf Walter schien die Tölpelhaftigkeit des Urvaters abgefärbt zu haben und gab im Verein mit dem Feinsinn und der Hochherzigkeit seines Dichteringeniums eine sonderbare Mischung.

In Tours ist er bald eine volkstümliche Persönlichkeit, beliebt vom Präfekten bis zu den Marktweibern, bei denen er seinen täglichen Küchenbedarf einkauft — denn Landor ist einem guten Mahl nicht abhold und seine Stimmung erheitert sich unversehens bei Tisch. Nichtsdestoweniger begleiten — oder veranlassen — „ungeheure Zwistigkeiten mit der Wirtin“ seine Abreise (1815). In Como fühlt er sich berufen, den Dichter Monti für eine abfällige Bemerkung über England in lateinischen Schmähversen zu züchtigen. Er wird vor Gericht gezogen und verhalten, die Stadt zu verlassen (Herbst 1818). Folge leistet er aber erst, nachdem er auch dem Gouverneur, Grafen Strasoldo eine Tracht lateinischer Geifselhiebe versetzt hat. In Florenz entsteht in ihm der bald zur Gewifsheit werdende Verdacht, dafs ihm der englische Geschäftsträger übel wolle. Beweis: er entblöde sich nicht, so oft er auf der Strafse an Mrs. Landor vorbeigehe, zu singen und zu pfeifen. „Ich habe das Vorgefühl,“ schreibt der verletzte Gatte an Southey, „dafs Sie etwas von mir hören werden, was Sie lieber nicht hören würden. Aber mein Name mufs mit Achtung genannt werden, solange man ihn nennt.“ Als Landor wegen eines Silberdiebstahls die Polizei zu Hilfe rufen mufs, kann er nicht umhin, ihr bei dieser Gelegenheit zu erklären, wie durchdrungen er von ihrer Unfähigkeit und Korruption sei. Beide Parteien erhitzen sich. Landor erhält den Befehl, Toskana zu verlassen. Nur die Liebenswürdigkeit des Grofsherzogs, der sich persönlich ins Mittel legt und die Sache scherzhaft schlichtet, bewahrt ihn vor der Ausweisung.

Sein irdisches Paradies ist Fiesole: Wasser und Luft die besten in Toskana (Phantasiegespräch *Caesar and Lucullus*); Blumenflor und Rebengelände, und all das auf klassischem Boden, der zu seiner Einbildungskraft spricht. Auf diesem

schönsten Fleck der Erde darf er den schönsten Punkt sein eigen nennen. Die Grofsmut eines Landsmannes aus dem vielgeschmähten Wales, Joseph Ablett, erwirbt für ihn die von Michel Angelo erbaute Villa Gherardesca, innerhalb deren Grundstückes Boccaccios *Lago delle belle Donne* liegt, der Schauplatz seines *Nimfale Fiesolano*; ringsherum die Häuser Dantes, Buonarottis, Galileis, das Kloster Doccia und mitten durchgeschlängelt „der zirpende Africo“ (Gedicht *To Joseph Ablett*), das murmelnde Flüfschen, wie Landor es liebt. Hier umgeben ihn Lieblingstiere, die Katze Chinchirollo, und der klügste aller Hunde, der verspätete Gäste nachts durch die unsichere Campagna bis zum Stadttor geleitet und dann stracks heimkehrt. Hier erblühen ihm seine vier in Italien geborenen Kinder, seine kleinen Hausgötter. Kinderglück gilt ihm von je als ein Höchstes im Leben, und Kinder lieben ihn, wie er sie (an Southey 1822). Hier besuchen ihn englische Freunde. Lady Blessington bemerkt über ihn im *Idler in Italy* (1827): „Eine natürliche Würde ist ihm eigen, die aufs vollkommenste dem Stil seiner Konversation und seiner ganzen Erscheinung entspricht.“ Mit Bulwer findet sich Emerson ein. „Seinen Gästen“, schreibt Emerson (25. November 1833), „ist er der heiterste, liebenswürdigste Gesellschafter. In der Nachbarschaft aber hält man ihn für einen Narren.“ Seine Kampfbereitschaft beeinträchtigt die vornehme Zurückhaltung seiner Natur. So kommt es, dafs auch in diesem Eden mehr als ein Teufel lauert (Brief vom 30. Januar 1833). Da sitzt vor allem auf dem Nachbargut ein Franzose, dem die Wasservergeudung des Engländers für Bäder, Stallreinigung u. dergl. Ärgernis erregt. Man gerät in Streit. Landor schlägt ein Duell vor. Der Zwist schleppt sich durch alle Gerichtshöfe Toskanas. Der ärgste Teufel seines schönen Heims aber ist der Dämon der Unstimmigkeit zwischen ihm und seiner Frau. Er ist es, der schliefslich den Sechzigjährigen aus dem Hause treibt (1835). Allein kehrt er nach England zurück, das er während der langen Jahre seines Exils nur ein einziges Mal besucht hat (1832—33). Für die nächsten zwanzig Jahre wird nun wieder Bath seine Heimat — Bath, dessen Nachtigallengärten, dessen mildes Klima ihm in guten Stunden vortäuschen, dafs es auf Erden seinesgleichen nicht habe, dafs er sich nirgends so wohl gefühlt, dafs er hier begraben sein wolle.

Aber es braucht nur schlechtes Winterwetter einzutreten, so dünkt ihm bei dem Gedanken an Fiesole, als stünde er mit dem Glück eben doch nur auf Grüſsfuſs und es ginge bei den flüchtigen Begegnungen rasch an ihm vorbei. „Schönes Land, auf das der Himmel ewig lächelt!“ läſst er seinen Philippo Lippi sagen, „wie oft hat mein Herz sich nach dir gesehnt! Wer in diesem Lande gelebt, kann sich an keinem fernen mehr freuen. Er atmet hier andere Luft, er lebt ein tieferes Leben. Eine lichtere Sonne kräftigt seine Stunden und heiterere Sterne beeinflussen seine Ruhe“ (Phantasiegespräch *Philippo Lippi and Pope Eugene* IV). Um die Weihnachtszeit flieſst ihm die Sehnsucht nach den Blumen von Fiesole zusammen mit der Sehnsucht nach seinem Töchterlein. In *Marcus Tullius and Quintus Cicero* sagt er: „Die Freuden, die ein Mensch von seinen Kindern empfängt, gleichen denen, die wir mit gröſserem Recht als alles übrige der Gottheit zuschreiben können.“ Jetzt ist er auf seltene und knappe Besuche angewiesen. Steht einer in Aussicht, so reist er dem Erwarteten weit entgegen, nach Paris oder an den Rhein, wo er monatelang der Söhne harrt. An Freunden fehlt es ihm nicht in England. Das junge Dichtergeschlecht weiſs ihn zu schätzen und er läſst ihm in seiner überschwenglichen Art Gerechtigkeit widerfahren. Carlyle erklärt er für einen Helden wie Cromwell (an Forster, 1850). Dickens versichert er in einem Gedicht, daſs seit Milton kein so reiner, erhabener Geist vom Himmelsthron an die Ufer der Themse gekommen. „Wunderbarer Mensch!“ heiſst es von ihm in einem Briefe an eine junge Freundin (Rose Paynter, 26. Dezember 1844). Alles, was er schreibt, steht im Dienste der Menschheit! Sein Genius ward vom Himmel gesandt, Güte und Weisheit auf Erden auszustreuen!“

Wie tief bei alledem seine innere Vereinsamung ist, äuſsert sich vielleicht nirgends rührender als in seiner übertriebenen Liebe zu dem ihm aus Fiesole geschickten Bologneserhündchen Pomero, von dessen Haar man unter den Reliquien des Zedernschreins ein Büschel fand. Er ist stolz auf diesen unzertrennlichen Kameraden, mit dem er plaudert, in dessen Seele er liest. Es gebe kein älteres Geschlecht in Bologna als das Pomeros. Und in Bath sei er eine allbekannte Persönlichkeit, durch die nun auch er zu einigem Ruhm gelange. Schreibt er, so sitzt Pomero auf seinem Haupt und überblickt das

Blatt. Als Pomero (1856) das Zeitliche segnet, bestattet ihn Landor im Garten unter Veilchen und auf die kleine Urne setzt er die Verse:

> O urna! Nunquam sis tuo eruta hortulo;
> Cor intus est fidelis, nam cor est canis.
> Vale, hortule! aeternumque Pomero vale!
> Sed, si datur, nostri memor.

„Beten Sie für mich und Pomero!“ schreibt er einer Freundin. „Manche Leute sind schlecht genug zu glauben, daſs wir uns nie wiedersehen.“

Zwei Jahre später (1858) begibt sich der nun Dreiundachtzigjährige nach Italien zurück. Genau genommen, ist es, wie die erste Abreise, eine Flucht. Greisenhaft hat er sich in die Schlingen zweier Frauen einfangen und zum Gegenstand eines öffentlichen Skandals machen lassen. „Er mag sagen, was er will,“ schrieb einmal Browning von ihm (Juni 1860), „das Liebste ist ihm, mit einem hübschen Mädchen dummes Zeug zu plaudern.“ So hat er in Bath jahrelang mit der Frau eines Geistlichen und deren Busenfreundin, einem jungen Mädchen, intim verkehrt. Als aber die Jüngere ein Geldvermächtnis von ihm empfing, trat die Ältere, obzwar sie Gaben daraus erhalten, mit Verdächtigungen des Verhältnisses zwischen Landor und ihrer Freundin hervor. Der entrüstete Dichter warf sich zum Schützer der verleumdeten Unschuld auf, ging nach seiner Art aber so weit, daſs er seinerseits auf Ehrenbeleidigung geklagt und zu einer wesentlichen Geldbuſse verurteilt wurde.

Die Jahre hatten seinem Temperament an leidenschaftlichem Impuls nichts genommen. Mit siebenundachtzig gerät er über Druckkorrekturen, in denen sich Fehler wie *Ptolemies* statt *Ptolemeus*, *endurated* für *indurated* finden, so auſser sich, daſs er einem Freunde, Capitain de Noé Walker, schreibt: „Gott hat mich davor bewahrt, mir darauf nicht den Hals abzuschneiden“ (5. Juni 1862). Andererseits trägt er sein Geschick, das ihn im hohen Alter auſser Landes treibt, mit einem gelassenen Darüberstehen, das die Freunde in Staunen setzt.

Was ihm in Italien bevorstand, gibt an Tragik der alten Learsage nichts nach. Das Leben in seinem Fiesolaner Tuskulum erweist sich als unerträglich, Frau und Kindern ist er

ein lästiger Fremder. Mittellos, hilflos, ein Ausgestofsener, ist er auf fremde Grofsmut angewiesen. Er findet sie bei einem Dichterbruder Robert Browning. Nachdem er eine Zeitlang aus eigenem für den Greis gesorgt, beschafft Browning von Landors Brüdern in England ein Jahrgeld von 200 £, aus dem er den Lebensunterhalt des weltfremden alten Mannes bestreitet. „Niemals hat es solchen Edelmut, solche Sorgfalt gegeben, wie sie dieser unvergleichliche Mann für mich bekundet", schreibt Landor an Forster. Aber noch eine Vereinsamung steht ihm bevor. Elizabeth Browning stirbt (1. Juli 1861) und ihr Gatte kehrt nach England zurück. Landor, mit dem Alter immer querköpfiger, immer unzugänglicher geworden, ist in seinem gleichsam an die Casa Guidi angelehnten Heim in Via Nunziata wiederum allein. Ein neues Hündchen, Giallo, tritt an die Stelle Pomeros, und nun, in elfter Stunde, finden auch Landors zwei jüngere Söhne den Weg zum Vater.

Am 17. September 1864 hat ein plötzlicher Tod diesem fast neunzigjährigen Leben ein Ende gemacht.

2.

Die Liebe nimmt in Landors Dasein einen ungewöhnlich bescheidenen Raum ein. Zwar ist er gegen Frauen sein Leben lang ritterlich liebenswürdig und besitzt die eindrucksvolle, starke und redegewandte Persönlichkeit, die zarte Herzen zu entzünden pflegt. An Browning schreibt er: „Meine Phantasie und mein Herz war immer bei den Frauen — ich meine bei den jungen, denn ich kann das Beiwort von dem Hauptwort nicht trennen." Aber sein Empfinden übersteigt nur in wenigen Ausnahmefällen den Durchschnitt allgemeiner Neigung oder Galanterie. Als Landor aus Oxford verbannt wird, setzt die jugendliche Freundin seiner Schwester Elizabeth, Dorothea Lyttelton, eine vielumworbene reiche Erbin, die Versöhnung mit dem Vater durch — in der Hoffnung, den angeschwärmten Poeten von der schon beschlossenen Auslandreise abzubringen.

Landor blieb, aber nicht für Dorothea. In Wales fand er die drei Heldinnen seiner Jugend: Rose Aylmer, aus vornehmem Hause, mit Locken wie seidenweiches Sonnengold (1779—1800). Siebzehnjährig lernt er sie in Swansea kennen und schliefst mit ihr einen sentimentalen Freundschaftsbund. Rose gibt ihm die Anregung zum *Gebir* und ihr vorzeitiger

Tod — an der Cholera in Calcutta, wohin sie ihrem Oheim Lord Henry Russel vom obersten Gerichtshof folgte — macht seine Wehmut schöpferisch. Sie strömt aus in einem Gedicht von schönster melodiöser Lyrik. So wird Rose Aylmer der leuchtende Stern an seinem Dichterhimmel, und als in ihrer Nichte Rose Paynter (Lady Graves Sawle) ein Ebenbild der früh Verlorenen heranwächst, überträgt Landor auf sie die alte Schwärmerei in einem anmutigen Gemisch von väterlicher Neigung und ritterlicher Hofmacherei. Aber damals, als er in Swansea seinem Ideal Rose huldigte, fesselten ihn gleichzeitig in dem nahen Tenby derbere Liebesbande. Ihr Gegenstand war Nancy Jones, ebenfalls blondhaarig, und jung dahingerafft auch sie, von sanftem, demutvollem Wesen. Sie zieht als Ione ihre Spur durch Landors Dichtung. „Schönheit bildete ihr Antlitz, Treue ihr Herz", heifst es von ihr im *Gebir* (VI, 37). Die Dritte des Trifoliums ist Jane Swift, aus dem Geschlecht des Deans von St. Patrick, mit den lachenden Veilchenaugen, schwellenden Lippen und braunen Löckchen, der er in der Poesie den Namen Janthe gibt. Eifersüchtig beschuldigt er Byron, ihn in der Widmung des *Childe Harold* von ihm gestohlen zu haben, und läfst dabei die gemeinsame Quelle (Ovids Erzählung von *Iphis and Janthe*) aufser acht. Jane heiratete einen irischen Vetter Godwin Swifte und nach ihrer frühen Witwenschaft (1816) den französischen Grafen Molandé. Diese Jugendliebe Landors ging in dauernde Freundschaft über. Abermals Witwe geworden, besuchte ihn die noch immer schöne, von zwei Freiern umworbene Frau in Fiesole (1829) und pflanzte in seinem Garten vier Mimosen, unter denen er einst zur letzten Ruhe gebettet sein wollte. „Ich mufs", schrieb er, als er seinem Heim entsagte (März 1839 an Rose Paynter), „den vier schönen Mimosen mein Gelöbnis brechen, solange ich lebe, täglich unter ihnen zu sitzen, die Bedingung, unter der sie hernach fortfahren sollen, ihre süfsen Blüten niederzustreuen." Ein anmutiges Momentbildchen aus den Tagen der jungen Verliebtheit hält ein Brief Landors an Southey fest (Mai 1808): er deklamiert Janthe soeben gedichtete lateinische Verse, und sie läfst nicht ab, ihn an beiden Ohren zu ziehen, bis er ihr sie übersetzt.

Das Gegenstück zu dieser Szene berichtet Landors Freund Kenyon aus den Flitterwochen seiner Ehe. Landor liest auch

seiner Frau eine neue Dichtung vor. Plötzlich erhebt sie sich mit dem Ausruf: „Ach, Walter, hör auf! In der Strafse unten spielt der liebe entzückende Hanswurst. Ich mufs zum Fenster hinaussehen!“ Seine Ehe war ohne besondere Neigung, fast leichtfertig geschlossen (1811). Auf einem Balle in Bath sah er Miss Julia Thuillier. „Sie ist die Schönste im Saal!“ soll er ausgerufen haben, „und bei Gott, ich heirate sie!“ Er war 36 Jahre alt, sein Herz von Unmut und Aussichtslosigkeit bedrückt. Drei Jahre vorher äufserte er zu Southey: „Ich glaube, ich wäre ein guter, glücklicher Mensch geworden, wenn ich geheiratet hätte ... Aber, Southey, ich liebe ein Weib, das mich niemals lieben wird, und werde von einem geliebt, das mich nicht lieben sollte“ (November 1808). Julia stammte aus einem emigrierten französischen Adelsgeschlecht. Der Grofsvater war österreichischer General, der Vater, Ultrarepublikaner, verlor in einem spanischen Bankhaus sein Vermögen. Die 1500 £, die das Erbgut seiner Tochter bildeten, nahm Landor nicht an.[1])

Dafs er zur Ehe geschaffen sei, war eine Selbsttäuschung. Aber die viel redende, eigenwillige, geistig unebenbürtige Julia eignete sich noch besonders wenig zur Lebensgefährtin für den einsamkeitsbedürftigen, von stärksten Lebensimpulsen bewegten Dichter. In Jersey, nach der erzwungenen Entfernung des jungen Paares aus London (1814), findet Julia am Morgen nach einer peinlichen Szene den Platz ihres Gatten leer. Sie sucht reuig Vergebung und Versöhnung und ihr Schwager Robert geleitet sie zu Landor nach Tours. Bei der endgültigen Trennung ruft Landor einen Freund, Armitage Brown, der in Fiesole viel bei ihm verkehrte, zum Zeugen an, dafs nicht er der Herausfordernde, der Schuld tragende Teil ist. Der Hauptgrund seines Scheidens sei die Unmöglichkeit, jene demütigenden Szenen länger zu ertragen, in denen seine Frau die Zwistigkeiten ihrer Ehe vor den Kindern enthülle. In Wirklichkeit hatte Landor zum Familienvater so wenig Talent wie zum Gatten. Seine Kinder wurden vergöttert, aber nicht erzogen.

Um so herrlicher veranlagt war er zum Freunde. Sein Seelenbündnis mit Southey gehört zu seinen stärksten Lebensgefühlen. Dabei fügte es die Ironie des Schicksals, dafs sie

---

[1]) Wheeler, *Letters. Private and Public,* 1899.



einander erst nähertraten, als infolge Southeys reaktionärer Schwenkung ihre politische Einstellung bereits eine gegenpolige war. In Oxford, wo der junge Southey, noch Erzjakobiner wie Landor, wenige Häuser von ihm, in Balliol College hauste, blieben sie einander durch einen sonderbaren Zufall fremd. Fünf Jahre später schrieb Southey für die *Critical Review* eine zustimmende Kritik des *Gebir*, nicht überschwenglich, aber durchaus anerkennend. Das führte sie zusammen. Nie hat ihm Landor diese Patenschaft bei seinem Genius vergessen. Er, der sich so schwer in jemand zu schicken vermag, ordnet sich Southey in fast demütiger Weise unter, umgeht die immer schärfer hervortretende Gegensätzlichkeit ihrer Weltanschauung und überschätzt ihn als Dichter. Das Gemeinsame eines feinen poetischen Formgefühls verbindet sie als Künstler und diese Übereinstimmung ist so grofs, dafs sie es über alle sonstigen Unstimmigkeiten davonträgt. Er wisse nicht, ob sich in irgendeiner Sprache noch etwas so Phantasievolles, Originelles finde wie *Kehama*, schreibt Landor beim Empfang einer Abschrift der Dichtung, für die es vorläufig keinen Verleger gibt (Februar 1809), und in einem wahrhaft mustergültigen Beispiel rührender Bescheidenheit und taktvoller Herzensgüte erbittet der Wohlhabende und sozial Höhergestellte von dem Hunger leidenden Southey die Erlaubnis zur Drucklegung des Werkes als Vergünstigung: zur Entschädigung dafür, dafs er es nicht selbst geschrieben. Ohne sich dessen bewufst zu werden, entwickeln sie sich in entgegengesetzter Richtung. Southey verknöchert in der Provinz zum Chauvinisten, Landor lernt im Ausland immer kosmopolitischer, freiheitlicher denken. Als Southey sich zum Hofpoeten krönen läfst, findet Landor nur, dafs die neue Würde tief unter ihm bleibe. Der Mensch Southey ist ihm zeitlebens die edelste Verkörperung des Göttlichen. „Seine blofsen Worte sind Blitz und Donner, mit solcher Macht und Kraft brechen sie hervor, und dabei ist alles ganz natürlich“ (1816). Aus Como schreibt er ihm nach einem kurzen Zusammentreffen: „Ich habe keinen Augenblick aufgehört, Sie zu lieben und zu verehren als den liebenswürdigsten und besten aller Sterblichen. Ihr Ruhm ist mir so teuer, als er Ihnen sein kann.“ In einem schönen Gedicht, mit dem er Southey 1833 huldigt, feiert er ihn als die stärkste Seele, die je der Himmel einem

Dichter, Weisen oder Helden gegeben, als das zarteste und gerechteste Herz. Freudig möge er, wann immer seine Stunde schlägt, dem Throne des Ewigen nahen und Gottes Stimme vernehmen: „Wohlgetan!“ Bei Southeys Tode (20. März 1843) kann er sich kaum mehr überbieten. „Dichter, Weiser, Heiliger!“ so redet er ihn an, „von jedem irdischen Makel rein! Brauchen wir dich zu loben — dürfen wir es? Gott tut es, der Gott, den du mit ungeteiltem Herzen geliebt.“

Southey seinerseits stellt in Landor den Menschen über den Schriftsteller. Er selbst sei gröfser als sein Werk, vornehmer, gerechter, mitleidvoller. Nie sei er einem leuchtenden Genius in einem gütigeren Herzen begegnet (1836). In seinem Gedicht an Joseph Ablett sagt Landor, er hätte nicht mehr als drei oder vier Freunde gehabt. In welchem Menschenherzen gäbe es eine Heimstätte für mehr? In Wahrheit aber besafs er deren mehr. Je älter und unbeholfener er wurde, um so treuer fanden sie sich zu ihm. Da war John Forster, sein Boswell, da war John Kenyon, der Gelegenheitsdichter und prächtige Mensch, den Landor in einem Gedicht als den Liebhaber fröhlichen Gelächters anredet. Und noch kurz vor seinem Tode erschien in Via Nunziata als Repräsentant einer neuen Generation Swinburne, um dem Greise sein Drama *Atalanta* zu widmen.

3.

Von den grofsen Seelenproblemen, die in jungen Geistern die stärksten Erschütterungen, die nachhaltigsten Erleuchtungen hervorzubringen pflegen, scheint Landor als ein Werdender merkwürdig wenig berührt. Philosophische, religiöse, ethische Fragen kommen erst in seinen Mannesjahren in den *Phantasiegesprächen* zu Wort, und dann steht ihnen Landor als ein Fertiger mit eigener unerschütterlicher Überzeugung gegenüber, als ein Mann, der sich zur Wahrheit durchgerungen, zu einer Wahrheit, die mehr Verstandessache ist als das Ergebnis von Gemütsaffekten oder Seelenkonflikten. Es ist, als wäre er in der Jugend, instinktiv des rechten Weges sich bewufst, ihn unangefochten gegangen. „Ich bin kein Zelot in Glaubenssachen“, bekennt er (*Examiner*, 21. Juli 1849). Ebensowenig ist er ein Ungläubiger. Nur gegen die falschen Bekenner Christi, zumal wenn sie sich im geistlichen Kleide spreizen,

richtet sich seine Abneigung. „Ich hoffe, immer ein Christ, niemals ein Theologe zu sein“, läſst er den vorgeschützten Verfasser seiner *Letters of an American* (Briefe eines Amerikaners), Jonas Pottinger sagen. Die Priesterschaft sei es, die in vielen Herzen Religionshaſs erzeuge. Sein Haſs gegen das Papsttum ist maſslos und jede staatliche politische Kirche gilt ihm als Papsttum. 1851 schreibt er zehn Briefe „eines Rechtgläubigen“ an Kardinal Wiseman unter dem Titel *Popery, British and Foreign* (Britisches und ausländisches Papsttum) über Kirchenorganisation und Geistlichkeit, und an Lord Melburne *Letters of a Conservative* über bischöfliche Miſsbräuche. Dem Quaker Penn, den er zum Ausbund eines Humanisten macht, legt er Aussprüche in den Mund wie: Die Kirche schmeichele den Lastern der Menschen. Sie mache den Menschen selbstsüchtig. Darin liege ihr schädlichster Einfluſs. Penn nennt sich einen Antireligionisten (Phantasiegespräch *William Penn and Lord Peterborough*). Landors eigene Anschauung vertritt Melanchthon in dem Gespräch *Melanchthon and Calvin*. Es predigt Nachsicht, Demut, Frieden, Duldung. Der eifernde Calvin findet diesen Glauben lauwarm. Aber schon das liebevolle Eingehen auf die seelenvolle feine Geistigkeit Melanchthons zeugt dafür, daſs der Dichter sich zu seiner Lehre bekennt. Als Oxforder Studenten beschäftigte Landor eine Abhandlung über die Druidenreligion, die er mit der Seelenwanderungslehre des Pythagoras in Verbindung brachte. In späterer Zeit möchte er keine andere öffentliche Religion dulden als die Lehre der Herrenhuter (1882). Für sein Lebensbekenntnis dürfen wir die Worte Melanchthons halten: „Nichts ist göttlich als das Menschliche.“

Landors Liebe zur bildenden Kunst war so wenig tiefes und echtes Sachverständnis, daſs sie zur eiteln Manie ausarten konnte, die er in dem Gespräch *The Cardinal Legate and Picturedealers* (Der Kardinal und die Bilderhändler) zum Gegenstand einer Satire macht. Er hatte eine Leidenschaft, billige, mit berühmten Namenszügen ausgestattete Gemälde zu sammeln. Über einen seiner „Rubens“ schütten sich die Freunde, unter ihnen Dickens, aus vor Lachen. Glaubt Landor an die Echtheit dieser Schwarten, die er stolz beglückt vorführt? Von einem seiner „alten Meister“ schreibt Mrs. Paynter: „Unglücklicherweise kennt der Besitzer den Maler.“ Unter

den italienischen Bilderhändlern ist Landor eine bekannte Persönlichkeit. Man beschwindelt ihn, und er gibt den Schwindel seelenvergnügt weiter.

In Wahrheit hat seine Jugend, ja seine geistige Existenz nur zwei bewegende Hebel: die Politik und die Poesie. Im Vaterhause wächst er unter dem Einfluſs whiggistischer Grundsätze heran. Aber wie für so viele seiner Landsleute wird für den alten Dr. Landor die französische Revolution ein Wendepunkt. Er folgt dem Rattenfänger Burke und geht von Fox zu Pitt über. Der fünfzehnjährige Sohn kommt über diese Schwenkung, in der er einen Mangel an Charakterstärke, an fester Überzeugungskraft sieht, nicht hinweg. Jahre nachher bezeichnet er in einem Haſsgedicht Burke als schwarze, niedrige Seele. Pitt nennt er einen Schurken und einen der gröſsten Unheilbringer für England (an Southey 1823). Seine Angriffe auf ihn beginnen mit der Satire *A Moral Epistle to the Earl of Stanhope* (Moralisches Sendschreiben an den Grafen von Stanhope), noch vor dem *Gebir*, und hören lebenslang nicht auf. Pitt hat den Reichtum der Nation unklüger vertan als ein leichtfertiger Jüngling sein Erbteil. Daſs ihm dazu die Möglichkeit gegeben war, wird für Landor zu einem Hauptbeweis der Notwendigkeit durchgreifender Parlamentsreform. Pitt und Nelson haben die auf revolutionäre Grundsätze aufgebaute englische Konstitution verderbt. Pitt hat überdies den englischen Landedelmann vernichtet. Vor einem halben Jahrhundert war der *Country gentleman* der Repräsentant des Landes, an Charakter, Bildung, Patriotismus einer der groſsartigsten Stände der Welt. Pitt erdrückte ihn mit Steuern und trieb ihn in die Stadt, wo er verkam (Phantasiegespräch *General Lacy and Cura Merino*). Fox, zu dessen Memoiren Landor 1812 einen Kommentar schrieb, ist ihm zwar auch kein Gegenstand der Begeisterung, doch gebührt ihm nicht nur als Redner die Palme, sondern im allgemeinen der Vorzug. Seine Liebenswürdigkeit war so groſs, daſs seine Laster die Freunde nur Schwächen dünkten und — was ihm Landor zuhöchst anrechnet — er war kein Heuchler. Er machte sich offenkundig lustig über die allgemeine Moral, während Pitt sie, gut verhüllt, auf den Markt schickte (Phantasiegespräche *Landor, English Guest, Florentine Guest.* Landor, englischer Gast, florentiner Gast; General Lacy und Cura Merino).

Unter Landors frühesten Gedichten ist eine politische Gruppe. In *The Invocation of Perseus* (Anrufung des Perseus) wünscht er Georg III. einen raschen Tod. Als Student bramarbasiert er einmal im Elternhaus über den unfähigen König, der zwischen zwei Schurken stehe, den Bischöfen von York und Canterbury. Er wollte, die Franzosen fielen ins Land und hülfen sie hängen. Stillschweigend erhebt sich seine Mutter von ihrem Sitz und versetzt ihm von rückwärts ein paar Ohrfeigen, macht sich dann aber, vor den Folgen bange, möglichst rasch auf ihren hohen Absätzen aus dem Staube. In Oxford bringt er einen Trinkspruch aus: „Möge es nur zwei Menschenklassen geben: Republikaner und Paralytiker!" Man nennt ihn den tollen Jakobiner. In einer dialogisierten Satire aus der Studienzeit führt er einen geistlichen Mentor ein, eine Art Dr. Parr, der ihn vor allzu lautem Reden warnt. Er aber beruft sich auf das Beispiel Juvenals. Der habe dem Tyrannen das Flammenschwert der Satire vorgehalten und das verhafste Bild der Wahrheit, dem Laster aber sein eigenes scheufsliches Konterfei. Er — Landor — glaube an Gott. Dies begründe sein Handeln.

Der Abgott des Knaben Landor ist Washington. Dafs sein Geburtsjahr (1775) den Beginn der amerikanischen Freiheitserhebung sieht, scheint ihm bedeutungsvoll. Späterhin verherrlicht er in einer schwungvollen Ode den Helden, der zur Welt kam, um für Vaterlandsliebe und Heimat zu zeugen, und dessen Glorie auf seine Landsleute abfärbt. Am 30. Juni 1839 schreibt Landor: „England hätte an den amerikanischen Kolonien festhalten sollen; aber wie eine Mutter an ihrem Kinde, nicht wie eine Klapperschlange an ihrer Beute. Durch Hochmut und Ungerechtigkeit haben wir Amerika verloren. Wir haben versucht, es mit Gewalt zu halten. Durch billige Zugeständnisse hätten wir es versöhnen können. Es war unvorbereitet auf Krieg. Nur der gröfste Mann, den Gott je zur Rettung seiner Kreatur gesandt, war imstande, es aus der mehr als ägyptischen Sklaverei eines dem Pharao an Eigensinn und Blindheit überlegenen Schurken zu erlösen. Hätten wir Amerika die Rechte und Gerechtsamen zugebilligt, die wir selbst geniefsen, so wäre es der französischen Revolution nicht gelungen, die soziale Ordnung über den Haufen zu werfen. Unbehindert und ruhig hätte die Freiheit ihren Flug durch

Europa genommen — kein Phantom, keine Zerstörerin ... Unsere ganze amerikanische Politik war von Anfang an sinnwidrig". Und im *Examiner* (13. November 1848): „Das Schicksal Englands und Amerikas wurde unabänderlich entschieden, als der Geist Altenglands nach Neuengland aus wanderte. Religion und Vaterlandsliebe flohen miteinander von Karls Thron. Sie suchten nur eine kleine Zufluchtsstätte und legten unabsichtlich den Grund zum ausgedehntesten und mächtigsten Reich der Erde."

Der zweite Gegenstand seines Heroenkultes ist Napoleon. Als fanatischer Anhänger der Revolution verwarf Landor wie alle englischen Romantiker aufs entschiedenste Englands Stellungnahme gegen Frankreich. In *Gebir* (1798) flocht er eine feurige Huldigung für Bonaparte ein, den über alles sterbliche Lob Erhabenen (IV, 186), an den er nach Überwindung der Revolution, d. h. sobald sie sich durchgesetzt, die Hoffnung auf ein grofses Friedensreich knüpft. Als sich dieses Friedensideal nicht erfüllte, strich Landór in der zweiten Auflage des *Gebir* (1803) die auf Napoleon bezüglichen Stellen und fügte statt ihrer die Anmerkung ein: „Die französische Revolution weckte grofse Hoffnungen, aber jeder Gute ist enttäuscht. Verhüte Gott, dafs wir je gezwungen wären, Besserungsmittel wie die Ihren zu gebrauchen oder einen Waffenerfolg wie den Ihren zu erleben; innere und äufsere Unterjochung." [1]) Einen ausdrücklichen Widerruf seiner Bonapartebegeisterung enthält die lateinische Vorrede der *Simonidea* (1806); *Est in Gebiro meo quo dolet pudetque scripsisse; in altera editione scriptum celare aut praetermittere dedignabar. De laudibus Bonaparti loquor.* Es ist der einzige Widerruf in Landors Leben. Dreimal hat er Napoleon von Angesicht gesehen: 1802 in den Tuilerien bei seinem ersten Erscheinen als lebenslänglich gewählter Konsul. Der Empfang war ohne Enthusiasmus, der spärliche Beifall gemacht. Dann bei einer Revue, in unmittelbarer Nähe. Das Antlitz, von gesättigter Olivenfarbe, zart wie das eines jungen Mädchens, gefiel Landor ausnehmend. Das drittemal in Tours, auf der Flucht. Damals begriff Landor bereits nicht mehr, wie ein rechtlich denkender,

[1]) Schlaak, *Entstehungs- und Textgeschichte von Landors Gebir*, 1909, S. 69.



gescheidter Mensch je in Bonaparte eine Verkörperung des Heldentums oder des Scharfsinns sehen konnte. Er sei der einzige grofse Spieler gewesen, der aufser acht gelassen, dafs, wer doppelt wirft, aufhören oder verlieren müsse. In Spanien hätte er friedlich mehr erreichen können als mit den Waffen. Dennoch begann er Krieg. Haiti hätte er für immer mit Frankreich verbinden können. Aber es empörte ihn, dafs ein Schwarzer das Amt eines Weifsen ausüben, dafs ein Befreier (Toussaint L'Ouverture) sein Stellvertreter sein und die Zuneigung des Volkes besitzen sollte. Was man Napoleon gewöhnlich als gröfstes Verbrechen ankreidet, die Ermordung Enghiens, ist in Landors Augen sein geringstes. Er hatte ein Recht, den zu vernichten, der gegen ihn verschworen war. Aber dafs er mit so ungeheuren Mitteln, wie sie vor ihm keiner besessen, erlag, das verzeiht ihm Landor nicht. Friedrich von Preufsen und Haider Ali hätten ganz andere Schwierigkeiten überwunden. Sie besafsen mehr militärische Berechnung und Klugheit. Sie seien die modernen Sertorius und Hannibal (Anmerkung zu einem Gedicht an Andrew Crosse). Ein andermal nennt er Napoleon das einzige Beispiel eines Mannes, der aus so vielem so wenig gemacht, soviel vergeudet, soviel Schlechtes getan, wo er Gutes hätte tun können. Und als die verbündeten Mächte die Bourbonen zurückführen, schreibt Landor an Southey: die Völker würden wohl schwerlich zur Rettung dieser Schurken eine Hand rühren, wäre nicht Bonaparte das schlechteste und scheufslichste aller Wesen.

Was Landor im grofsen Jahr der nationalen Erhebung Iberiens (1808) mit eigenen Augen in Spanien sieht, verstärkt seinen Franzosen- und Bonapartehafs. Hier, so schien es, sollte sich vollziehen, was in Frankreich mifsglückt war: die einmütige Erhebung eines Volkes zu nationaler und menschlicher Freiheit. Die Insurgenten, die die gewaltsame Einsetzung Joseph Bonapartes hintertrieben, hatten in England alle Sympathien für sich. Begeistert schiffte Landor sich im August nach Spanien ein. Von Coruña aus schickte er dem Gouverneur 1000 Reals für die von den Franzosen niedergebrannte Stadt Venturada und erbot sich, auf eigene Kosten 10000 Soldaten auszurüsten und ins Feld zu begleiten. Selbst auf einen Besuch Madrids verzichtete er, um nur ja keine Schlacht zu versäumen. Tatsächlich war er rechtzeitig bereit,

mit seiner Freiwilligenschar in Biscaya zu General Blake zu stofsen, als ihm sein Temperament wieder einmal einen Streich spielte. Ungerechtfertigterweise bezog er ein abfälliges Wort des englischen Gesandten bei einer Versammlung der Junta auf sich und veröffentlichte noch auf dem Marsche eine geharnischte Entgegnung. Dazu kam die verstimmende Untüchtigkeit und Trägheit des spanischen Generals. Dennoch harrte er aus bis zur Konvention Dalrymples mit Junot in Cintra. Dann brach er hastig auf. Er habe, schrieb er an Southey, die häufigen Fragen tapferer, edler Spanier nicht ertragen, weshalb die Engländer sie wieder den Franzosen preisgäben? Die allgemeine Entrüstung stimmte ihm bei. Southey ereiferte sich bis zu dem Ausruf: „Brecht den Vertrag und liefert den Schurken, der ihn unterfertigt, aus mit einem Strick um den Hals!“ [1])

Auf der Heimreise wäre Landor fast in französische Gefangenschaft geraten. In England empfing er den Dank der Junta und die Ernennung zum spanischen Ehrenobersten. Es schien zum Schaden der Spott zu sein. Aber an seiner Überzeugung änderte das Mifslingen nichts. Fast vierzig Jahre später setzte er sich im *Examiner* für die Vereinigung Spaniens und Portugals zu einem iberischen Reiche ein, das England bestrebt sein sollte, sich zu verbinden. Und wieder erlebte er mit Entrüstung den Einmarsch einer britischen Eskadron, die die Insurgenten zwang, sich zu ergeben (3. Juli 1847).

Nach der Schlacht bei Leipzig richtet er unter der Signatur „Calvus“ an Lord Liverpool und das Parlament vierzehn Briefe über die Lage Europas und betont die Notwendigkeit, Frankreich zu verkleinern und zu schwächen. Der *Courier*, an den er sie geschickt, bringt sie verstümmelt, und er sammelt sie in einem Privatdruck, der aber in seine gesammelten Werke nicht aufgenommen wird. „Ich habe niemals ein Pamphlet geschrieben,“ heifst es in einem der Briefe, „ich gehöre keiner Partei, keiner Fraktion an, ich habe keinen Sitz im Parlament, weder einen gekauften noch einen verliehenen. Ich bin imstande ohne ihn zu leben. Aber ich bin nicht imstande die vermehrten Steuern zu leisten, die die Folge eines Krieges sein werden, wenn wir nach unseren Erfahrungen wieder einen

[1]) Forster I, 236.



provisorischen Frieden schliefsen und eine neue Reihe von Experimenten beginnen mit unseren losgeschraubten Instrumenten und unseren Phiolen, deren Inhalt sich verflüchtigt hat.“ [1])

Ein Funke der alten Napoleonbegeisterung lebt auf in Landors Interesse an Louis Napoleon. Er lernt ihn 1846 in Bath kennen und empfängt von ihm die *Etudes sur le passé et l'avenir*, obzwar er aus dem strengen Urteil über den Kaiser kein Geheimnis macht. Louis Napoleon erzählt ihm seine Flucht aus Ham und Landor spricht ihm von seinem Vater (Ludwig von Holland), der der Welt das Beispiel eines unerhörten, wunderbaren Dinges gab: dafs ein ehrlicher Mann ein König sein könne (Gedicht *To the Emperor of the French, Heroic Idyls with Additional Poems*). In einem Aufsatz *The Opening Empire* (Das kommende Reich) nimmt Landor die Idee des Staatsstreiches unmittelbar vor dessen Ausführung vorweg (23. Oktober 1852). Louis Napoleon sei nicht falscher als andere Fürsten, er sei der legitime Erbe seines Oheims und der Repräsentant der Nation. Übrigens bleibe die Perfidie der französischen Regierung die gleiche, unter den Bonaparte wie unter den Bourbonen.

Landor datiert seinen eingefleischten Franzosenhafs von dem Tage, an dem man in Paris die zarte unglückliche Königin köpfte, die er in zwei Gedichten als Urbild schöner hilfloser Weiblichkeit gefeiert hat. Aber die tiefe Abneigung gegen das französische Wesen wird tatsächlich nicht erst durch die Verfehlungen der Revolution und ihrer Helden erzeugt, sie liegt ihm im Blut und spricht aus seinen Werken vom pathetischen Hafs bis zum grotesken Widerwillen. Nichts Gutes kann aus Frankreich kommen, zu keiner Zeit (*Blücher and Sandt*); Frankreich kann nicht Ruhe halten (*Machiavelli and Michel Angelo*); niemals werden England und Frankreich auf die Dauer zusammenarbeiten (*Nicolas and Michael*).

In der Tragödie *Julian* heifsen die Franzosen das nie errötende Volk, dagegen in *Fra Rupert* die flackernde Lüge, die Europas Antlitz rötet. Schon die alten Gallier waren unzuverlässiger, falscher als die wildesten Stämme und grausamer, denn sie waren grausam zum Vergnügen (*Lucullus and Caesar*; *Marcellus and Hannibal*). Aber auch den Lärm findet

---

[1]) Wheeler, *Letters and Unpublished Writings* 140f.

er in Frankreich unerträglicher als sonst irgendwo. Die Kinder schreien lauter, die Hähne schriller. In einem Gedicht, das einen strengen Winter schildert, schneiden die Leute vor Kälte Grimassen, dafs man meinen könnte, alle Menschen wären Franzosen. Und die Sprache! „Was für eine niederträchtige Sprache ist die französische!" schreibt er an Southey (1811), an dem er einen Gesinnungsgenossen findet. Ronsard, erklärt Southey, wäre ein grofser Dichter gewesen, wäre er kein Franzose. Aber in dieser verfluchten Sprache ist höhere Poesie so unmöglich wie im Chinesischen (an Landor, Februar 1815). Auch unter den Empfindungen, die der Anblick des Rheins in ihm weckt, ist der Franzosenhafs obenan, wie denn die Naturbegeisterung hinter der politischen Betrachtung völlig zurücksteht. Als Landor im Winter 1832 durch Tirol nach Italien fährt, läfst er sich von Andreas Hofer erzählen. „Nichts war je heroischer als sein Tod, nicht einmal sein Leben", ruft er aus. Der Gastwirt in Landro — Landor findet ein grillenhaftes Wohlgefallen an der Ähnlichkeit des Namens mit dem seinen — war ein Freund des Sandwirts. „Cosciusco ausgenommen, ist Hofer der göfste Mann, den Europa in unseren Tagen hervorgebracht" (Tagebuchblatt). Wie lautet dagegen sein Eintrag über Waterloo? „Ein häfslicher Tisch für ein häfsliches Spiel."

Wo immer ein Volk um seine Unabhängigkeit ringt, ist Landors Herz bei ihm. 1848 sieht er neue Regierungsformen die alten verdrängen. Was gäbe der Siebenundsechzigjährige, könnte er mit dem Säbel und nicht nur der Feder mitkämpfen! Palmerston hat die Magyaren, die um britische Hilfe ansuchen, mit dem Bemerken abgewiesen: er kenne ein Ungarn nur als Teil der österreichischen Monarchie. Da veröffentlicht Landor den Aufruf zu einer Sammlung, die er mit 50 £ eröffnet. An Kossuth richtet er im *Examiner* einen offenen Brief, den Kossuth beantwortet. „Ich hoffe," schreibt er an Lady Graves Sawle (Februar 1855), „dafs meine Enkel darin die denkbar höchste Ehrung und den unvergänglichen Schatz ihrer Erbschaft erblicken werden." Und doch weilt, als er diese Worte schreibt, Kossuth, den Landor als den gröfsten Redner Europas seit 2000 Jahre feiert, bereits lange im Exil, und die Ungarn, in denen er den Widerpart der Franzosen erblickt, sind nicht Herren Europas geworden, wie Landor 1849 triumphierte.

provisorischen Frieden schliefsen und eine neue Reihe von Experimenten beginnen mit unseren losgeschraubten Instrumenten und unseren Phiolen, deren Inhalt sich verflüchtigt hat." [1])

Ein Funke der alten Napoleonbegeisterung lebt auf in Landors Interesse an Louis Napoleon. Er lernt ihn 1846 in Bath kennen und empfängt von ihm die *Etudes sur le passé et l'avenir*, obzwar er aus dem strengen Urteil über den Kaiser kein Geheimnis macht. Louis Napoleon erzählt ihm seine Flucht aus Ham und Landor spricht ihm von seinem Vater (Ludwig von Holland), der der Welt das Beispiel eines unerhörten, wunderbaren Dinges gab: dafs ein ehrlicher Mann ein König sein könne (Gedicht *To the Emperor of the French, Heroic Idyls with Additional Poems*). In einem Aufsatz *The Opening Empire* (Das kommende Reich) nimmt Landor die Idee des Staatsstreiches unmittelbar vor dessen Ausführung vorweg (23. Oktober 1852). Louis Napoleon sei nicht falscher als andere Fürsten, er sei der legitime Erbe seines Oheims und der Repräsentant der Nation. Übrigens bleibe die Perfidie der französischen Regierung die gleiche, unter den Bonaparte wie unter den Bourbonen.

Landor datiert seinen eingefleischten Franzosenhafs von dem Tage, an dem man in Paris die zarte unglückliche Königin köpfte, die er in zwei Gedichten als Urbild schöner hilfloser Weiblichkeit gefeiert hat. Aber die tiefe Abneigung gegen das französische Wesen wird tatsächlich nicht erst durch die Verfehlungen der Revolution und ihrer Helden erzeugt, sie liegt ihm im Blut und spricht aus seinen Werken vom pathetischen Hafs bis zum grotesken Widerwillen. Nichts Gutes kann aus Frankreich kommen, zu keiner Zeit (*Blücher and Sandt*); Frankreich kann nicht Ruhe halten (*Machiavelli and Michel Angelo*); niemals werden England und Frankreich auf die Dauer zusammenarbeiten (*Nicolas and Michael*).

In der Tragödie *Julian* heifsen die Franzosen das nie errötende Volk, dagegen in *Fra Rupert* die flackernde Lüge, die Europas Antlitz rötet. Schon die alten Gallier waren unzuverlässiger, falscher als die wildesten Stämme und grausamer, denn sie waren grausam zum Vergnügen (*Lucullus and Caesar*; *Marcellus and Hannibal*). Aber auch den Lärm findet

---

[1]) Wheeler, *Letters and Unpublished Writings* 140f.

er in Frankreich unerträglicher als sonst irgendwo. Die Kinder schreien lauter, die Hähne schriller. In einem Gedicht, das einen strengen Winter schildert, schneiden die Leute vor Kälte Grimassen, daſs man meinen könnte, alle Menschen wären Franzosen. Und die Sprache! „Was für eine niederträchtige Sprache ist die französische!“ schreibt er an Southey (1811), an dem er einen Gesinnungsgenossen findet. Ronsard, erklärt Southey, wäre ein groſser Dichter gewesen, wäre er kein Franzose. Aber in dieser verfluchten Sprache ist höhere Poesie so unmöglich wie im Chinesischen (an Landor, Februar 1815). Auch unter den Empfindungen, die der Anblick des Rheins in ihm weckt, ist der Franzosenhaſs obenan, wie denn die Naturbegeisterung hinter der politischen Betrachtung völlig zurücksteht. Als Landor im Winter 1832 durch Tirol nach Italien fährt, läſst er sich von Andreas Hofer erzählen. „Nichts war je heroischer als sein Tod, nicht einmal sein Leben“, ruft er aus. Der Gastwirt in Landro — Landor findet ein grillenhaftes Wohlgefallen an der Ähnlichkeit des Namens mit dem seinen — war ein Freund des Sandwirts. „Cosciusco ausgenommen, ist Hofer der göſste Mann, den Europa in unseren Tagen hervorgebracht“ (Tagebuchblatt). Wie lautet dagegen sein Eintrag über Waterloo? „Ein häſslicher Tisch für ein häſsliches Spiel.“

Wo immer ein Volk um seine Unabhängigkeit ringt, ist Landors Herz bei ihm. 1848 sieht er neue Regierungsformen die alten verdrängen. Was gäbe der Siebenundsechzigjährige, könnte er mit dem Säbel und nicht nur der Feder mitkämpfen! Palmerston hat die Magyaren, die um britische Hilfe ansuchen, mit dem Bemerken abgewiesen: er kenne ein Ungarn nur als Teil der österreichischen Monarchie. Da veröffentlicht Landor den Aufruf zu einer Sammlung, die er mit 50 £ eröffnet. An Kossuth richtet er im *Examiner* einen offenen Brief, den Kossuth beantwortet. „Ich hoffe,“ schreibt er an Lady Graves Sawle (Februar 1855), „daſs meine Enkel darin die denkbar höchste Ehrung und den unvergänglichen Schatz ihrer Erbschaft erblicken werden.“ Und doch weilt, als er diese Worte schreibt, Kossuth, den Landor als den gröſsten Redner Europas seit 2000 Jahre feiert, bereits lange im Exil, und die Ungarn, in denen er den Widerpart der Franzosen erblickt, sind nicht Herren Europas geworden, wie Landor 1849 triumphierte.

Wie Washington der Held des Jünglings, ist Garibaldi der des Greises. Verse auf den Herrn von Caprera an die Verfasserin eines Garibaldibuches (Mrs. West, 1863) sind unter Landors letzten Gedichten. Garibaldis Vaterstadt, „das von Phokäern gegründete, vom Siege genannte“ Nizza, wird gleichfalls verherrlicht (1860). Im ganzen aber nimmt er am italienischen Risorgimento nur verhältnismäfsig geringen Anteil, weil der Kampf- und Freiheitsernst der Italiener seinen Anforderungen nicht entspricht. So teuer ihm das Land — „das lichte Land des freien, reinen Sanges“ (an Forster) —, so gering schätzt er dessen Bewohner: ein Krämervolk, selbstsüchtig, gegen das Allgemeine gleichgültig. Ja, er versteigt sich bis zu der Behauptung: „Jeder Italiener ist von Natur aus ein Dieb!“ (1833).

Die Selbständigkeitsbestrebungen Polens und Griechenlands lebt er mit. Der Krimkrieg gibt dem Achtzigjährigen die Gewifsheit, dafs man Rufslands Macht brechen müsse, und die Betrachtungen darüber eignet er Gladstone zu als dem Einzigen, der das Vertrauen seiner Partei nicht täusche.

Die britische Innenpolitik hört auch im Exil nicht auf, einen Hauptfaktor in Landors Interesse zu bilden. Wie Byron und Shelley wird auch er in der Entfernung scharfsichtiger für die Mängel der heimischen Staatseinrichtungen. Seine eigene Erfahrung auf dem Kontinent zeigt ihm, was es für England hier zu tun gäbe. Denn dies kennzeichnet sein stolzes Britenbewufstsein, dafs er seiner Inselheimat die Aufgabe zuweist, überall in der Welt nach dem Rechten zu sehen, den Völkern ihre nationale Einheit zu geben, Schädigungen des Nachbars zu verhindern, kurz der unfehlbare Weltenschiedsrichter zu sein. Bleibt England hinter dieser Mission zurück, so züchtigt er es in scharfen Worten. „Du feiger Sklave!“ redet er es im Gedicht *Regeneration* (1821) an, „sitzest du fern und hilfst nicht, entartetes Albion? Mit Scham blicke ich auf dich, wie du den Schwamm auf deiner Lanze hinhältst und höhnest den Durst der heiligen Freiheit in ihrer Todesnot, bereit ihr die wunde Seite zu durchbohren!“ Fast mit denselben Worten wie Byron schreibt er: „unsere Regierung — ich wollte sagen, Ihre Regierung, denn mit mir hat sie weiter nichts mehr zu schaffen, als mich um mein Eigentum zu bringen“ (an Southey, Mai 1815). Aber wie bei Byron

beweist auch bei Landor schon die fortwährende Beschäftigung mit den englischen Angelegenheiten seine unverminderte, oft unbewufste Zugehörigkeit. Ein Menschenalter in Italien eingewöhnt, wünscht er, sein Hausgesinde aus England verschreiben zu können, und grämt sich, dafs er seinen Söhnen keine englische Erziehung geben kann, dafs ihnen die Wonne englischer Flüsse, Wehre, Seen versagt ist. Wie tief empfunden berühren von einem Manne, der sich in Wales bereits in der Fremde fühlt, die vorahnend geschriebenen Verse des *Gebir*: „Welch Sterblicher, von Mifsgeschick befallen, von Tyrannei bedrückt, von Spott verhöhnt, von Reu' zernagt, von Not zerquält, entbot zuerst mit liebevollem Blick dem Heimatland den Abschiedsgrufs?"

Zu den britischen Problemen, die ihm am meisten zu denken geben, gehört die irische Frage. Southey, der bei dem blofsen Wort Parlamentsreform oder Katholikenemanzipation die Grundvesten des Staates wanken sieht, zittert vor den unvermeidlichen Folgen des sogenannten Versöhnungssystems. „Wir haben ein Nest erfrorener Vipern aufgegriffen und sie auf den Herd gelegt", schreibt er 1824. „Jetzt, da wir ihnen das Haus überlassen wollen, müssen wir uns dranmachen, sie zu zerhacken." Das gerade Gegenteil ist Landors Ansicht. Er hafst zwar das Papsttum nicht minder als Southey, aber er liebt die englische Kirche nicht viel mehr. Dafs vor dem Gesetz der Unterschied zwischen beiden abgeschafft werde, erscheint ihm als Radikalmittel, zumal in der irischen Verwaltung. Er ist kein Home Ruler, aber er möchte Irland in allen wesentlichen Punkten England gleichgestellt sehen. Eigene Gerichtsbarkeit und Kirche, gleiche Steuern (*Examiner*, 16. Februar 1850). Er entzündet sich für O'Connell und gibt ihm Ratschläge für die rascheste und wirksamste Pazifizierung Irlands: „Glauben Sie nicht, Ihren Zweck durch die Errichtung eines Unterhauses zu erreichen. Wurde je eine solche verzweifelte Bande von Schurken zu einer Körperschaft vereinigt? Geben Sie jeder Diözese ihren katholischen und ihren protestantischen Bischof" (*Examiner*, 30. September 1838). Den Erlös verkaufter Kirchenländereien möchte er Schulzwecken zuführen. Er fafst die Besserung der Armenpflege ins Auge und die Auswanderungsfrage, der er das Wort spricht. Lieber Geld für Auswanderer geben als für Arbeitshäuser. Ein richtig

durchgeführtes Kolonialsystem ergibt keine Abnahme der Bevölkerung, sondern der Armut. Der Brief geht in die Ausmalung eines Idealzustandes über, und es ist bezeichnend, daſs O' Connell, damals auf dem Gipfel seiner Macht, ihn nicht sachlich beantwortete, sondern mit einer Huldigung für den Dichter Landor.[1]) Als im Mai 1844 O' Connell wegen Volksaufwiegelung zu Kerker und Geldbuſse verurteilt wird, richtet Landor im Namen von Bürgern der Stadt Bath eine Petition an die Königin. Der Freimut, mit dem er die furchtbare Lage Irlands schildert, ist bemerkenswert. Es werde in religiöser Hinsicht minder liberal behandelt als Griechenland von den Türken. Selbst die Amerikaner hätten weniger Anlaſs zur Klage gehabt. Trotz alledem hätte O' Connells Beredsamkeit die Volksleidenschaft im Zaum gehalten. Das, meint Landor, sollte ihm unvergessen sein. Landor hatte nicht nur ein festes politisches Bekenntnis, sondern, insofern er dem Grundsatz huldigt: „Starke Menschen sind am stärksten mit beiden Füſsen auf dem Boden“ (Gedicht an Southey), ein bestimmtes politisches Programm der Ausführung. Er nennt sich „radikalkonservativ“.[2]) Carlyles Bemerkung, sein Prinzip sei die Rebellion, verletzte ihn. Zu Emerson betonte er, daſs er stets konservativ gewesen sei. Nur erfülle ihn der Wunsch, das Schlechte, wo immer es zu Tage trete — im politischen, sittlichen oder religiösen Leben — kurzerhand auszurotten — ohne Rücksicht auf das alte Gezeter der Dummköpfe, was an die Stelle treten sollte? Je weiter die Demokratie fortschreitet, um so aristokratischer wird Landors Republikanismus, bis ihm schlieſslich die „Republik“ däs Symbol aller höheren Lebensmöglichkeiten, jedes gesteigerten Menschheitszustandes ist. Er erkennt das Autoritätsprinzip an, Pöbelherrschaft ist ihm ein Greuel, nur dem Fortschritt huldigt er unbedingt. Wir dürfen nicht stehen bleiben, wo wir stehen. Er legt Alfieri den Ausspruch in den Mund, er sei ebensosehr der gröſste Demokrat wie der gröſste Aristokrat; Aristokrat in seinen Lebensgewohnheiten, Demokrat in seiner Seele. Ein Dichter könne kein Atheist sein und ein Gentleman kein Kommunist (*Alfieri and Solomon, the Florentine Jew*). Das ist ein Selbstbekenntnis. In

---

[1]) Wheeler, *Letters. Private and Public,* S. 277.
[2]) Sidney Colvin, *Landor,* S. 85.



früher Jugend, nach der Verweisung aus Oxford, während seiner kurzen Londoner Journalistentätigkeit war Landor eindeutiger Demokrat. Als man ihn damals in der Warwick-Miliz unterzubringen suchte, scheiterte es an der Erklärung der künftigen Kameraden, daſs sie lieber den Abschied nehmen als mit einem Manne von solchen Grundsätzen dienen würden. Späterhin nahm sein Republikanertum bürgerliche Formen an. Sein Bedürfnis, in Schönheit zu leben mit einem heiteren Genügen im Hintergrund, hatte nichts von stoischer Askese. Aber die goldenen Früchte seiner Dichterarbeit möchte er der Freiheit widmen (Eingang zu den *Phokaern*). In seinem Gedicht *An Korinth* bezeichnet er die Könige als Jochgefährten. Sie laufen brüllend, wohin ihr Hirt sie treibt. Instinkt und Schrecken spricht laut in ihnen, sie haben die Witterung des Bodens, auf den sie ihren Nacken legen müssen. Seine Ansicht über Tyrannenmord ist eine bedingte. „Man nennt es Mord, einen Mörder aus der Welt schaffen, den Mörder von Tausenden ... die Tapferen und Weisen des Altertums dachten anders.“ (An Emerson 1856). Im Gegensatz zu Southey, der in der Jugend pantisokratische Träume spinnt und sich späterhin keine eigenen Gedanken über Politik gestattet, glaubt Landor anfangs an eine bewaffnete Republik, die die Welt ändern müsse. In einem Jugendgedicht läſst er einem französischen Dorfe, das im Kriege gegen die Freiheit verwüstet worden, durch republikanische Waffen Glück und Freiheit wiedergeben. Dann wird er Pazifist. Englands sicherste und mindest kostspielige Eroberungen wären Siege über die Geister.

Unter Umständen verträgt sein Republikanismus sich auch mit einer monarchischen Regierungsform. So huldigt er Bernadotte in einer lateinischen Ode als dem patriotischesten aller Könige, der eine liberale Konstitution gegeben und darum verdiene, neben dem Herzog von Sachsen-Weimar genannt zu werden. Wenn Landor das englische Königshaus verachtet, so trägt dazu neben der Regierungsunfähigkeit Georgs III. und IV. das würdevergessene Treiben der Königin Karoline bei, das er in Como in der Nähe und im übertreibenden Klatsch der Kleinstadt kennen lernt. Es kommt sogar ein Augenblick, in dem seine Empörung über die Herrschenden in Mitleid mit ihrer Verkommenheit umschlägt. Im Jahre der Freiheitshoffnung, das ihm der Eingang zum endgültigen Besserwerden

scheint, 1848, schreibt er: „Hätte ich in einem kontinentalen Reiche eine Stimme, so würde ich sagen: Seid nicht vertrauensselig, aber seid barmherzig, seid groſsmütig, gebt euren Fürsten Gelegenheit, anständige Menschen zu werden, gewährt ihnen die Mittel, ihre Kinder erziehen zu lassen und sie anständig zu erhalten — fern von ihrem Geburtsland und dem Dunstkreis schlechter Ratgeber“ (*Examiner*, 13. November).

Was er von der Regierung verlangt, ist sorgsame Hut. „Warum können sie uns nicht freundlich und gut behandeln wie ein Mädchen ihre Seidenwürmer?“ schreibt er 1822 an Southey, „wir brauchen nichts als Blätter und Aufsitzstangen und Freiheit, auf unsere eigene Art zu arbeiten“. Im übrigen ist die Regierung die beste, der das Volk am willigsten gehorcht, und die Gesellschaftsform die weiseste, in der die gröſste Anzahl Menschen körperlich unbehindert und geistig uneingeschränkt leben und ihre Kinder erziehen können, in der das höhere Amt dem Würdigeren verliehen wird und die oberste Behörde kein anderes Interesse im Auge hat als die Herrschaft des Gesetzes (*General Lacy and Cura Merino*). Doch sieht er zu diesem Idealzustande ganz konkrete Wege. Er entwirft für Irland ein System der Steuererlassung, bei dem gleichwohl der Staat nicht zu Schaden kommen soll (1823).[1] Er dringt darauf, die Arbeiter zu beschäftigen, ihnen zu Löhnen zu verhelfen, denn für jeden unbeschäftigten Arbeiter brauche man einen Soldaten, ihn in Zaum zu halten (*Examiner*, 27. November 1847).

Er, für seine Person, hat den steifsten Nacken. Ein Vorgesetzter ist ihm ein unbekannter Begriff. Als ganz junger Mensch erklärt er in dem *Sendschreiben an den Earl of Stanhope*, der Henker wäre ihm lieber als ein Gönner. Joseph Ablett, dem Freunde und Gönner, bekennt er, daſs er Freunde und Gönner nie gesucht, nie habe er um Ruhm geworben. Weder die Menge noch Könige könnten ihn erheben oder ihm den Kelch der reinen Freude versüſsen. Dennoch hat er sich von Freunden und Freundinnen willig auf Händen tragen lassen und auch die Notwendigkeit einer gesunden Volksatmosphäre für das Geistesleben entgeht ihm nicht. An Southey schreibt er (Dezember 1810): „Die *popularis aura* ist, obwohl wir uns

---

[1]) Wheeler, *Letters. Private and Public*, S. 199.

schämen — oder nicht imstande sind, sie zu analysieren —, notwendig für die Gesundheit oder das Wachstum des Genius." Dieser Gegensatz kennzeichnet sein aus Stolz und Unbeholfenheit, aus Scharfsinn und kindlichem Unbedacht zusammengesetztes Wesen. Derselbe Mann, der für seine hübschen jungen Korrespondentinnen der bescheidenste umgänglichste Plauderer war, schrieb einmal an Lord Normanby, von dem er sich beleidigt glaubte: „Wir sind beide alte Männer und der Verstandes- und Altersschwäche nahe, sonst wären meine Zeilen energischer. Ich lasse die Unterschiede nicht ausser acht. Sie sind durch die Gunst eines Ministers Marquis von Normanby, ich durch die Gnade Gottes Walter Savage Landor" (Florenz 1858).

Am unabhängigsten zeigt er sich als Dichter. Nicht nur in dem Freihalten von äufseren Einflüssen, sondern auch in der Abwehr aller äufseren Rücksichten. Etliche seiner ersten Gedichtsammlungen hat er, als sie ihm nicht genügten, aus dem Buchhandel zurückgezogen, so dafs Exemplare zu den bibliographischen Seltenheiten gehören. Den Buchhändlern, die an ihm ihr Geld verloren, ersetzte er es. Er war — nicht unähnlich wie Byron — als Schriftsteller ein Kavalier. Seinen *Julian* will er nicht unter seinem Namen veröffentlichen, „der aus Unglücksbuchstaben zusammengesetzt ist. Aber", schreibt er an Southey, Januar 1811, „sollten Sie einen armen Teufel kennen, dem man mit der Gabe wohltun kann, so mag er ihn haben. Und noch mehr: wenn er keinen Erfolg hat, so kann er sagen, dafs er von mir ist." Dabei besafs er ein ungeheures Selbstgefühl. Er meint sich selbst, wenn er seinen Alfieri sagen läfst: „Als Mensch wie als Schriftsteller kenne ich meinen Platz. Fände ich in der Welt fünf meinesgleichen, so würde ich aus ihr abmarschieren, um nicht ins Gedränge zu kommen" (*Alfieri and Solomon, the Florentine Jew*). Hier spricht der Mann, der in einem andern Gespräch die Einsamkeit „Gottes Audienzstube" nennt (*Sidney and Brooke*). Als Satiriker charakterisiert er sich mit dem Ausspruch: „Diese zwei Finger (mit denen er die Feder hält) sind mächtiger als Ober- und Unterhaus" (*Landor and Pallavicini*). In der Vorrede der *Heroic Idyls* sagt der fast Neunzigjährige von sich: er müsse unpopulär sein, er habe nie versucht anders zu sein. Er sei nie mit Zeitgenossen in Wettbewerb getreten,

sondern allein gewandelt in dem fernen Hochgelände des Ostens.

De Quincey faſst Landors Wesen in die tiefen und schönen Worte: „Durch den krystallenen Schrein seiner Gedanken schimmert in vielfarbigem Licht seine sittliche Natur und macht seine Erscheinung unvergeſslich.[1])

[1]) *Notes on Landor.*

(Fortsetzung folgt.)

WIEN. HELENE RICHTER.

DER WERDEGANG VON JOHN GALSWORTHYS WELT- UND KUNSTANSCHAUUNG.

(Fortsetzung.)

§ 78. Vague Thoughts on Art.

Der nächste Essay des Jahres 1911 gehört zur Reihe "Concerning Letters". Er ist für G.'s WA. und KA. besonders wichtig und verlangt daher eine eingehende Behandlung. "Vague Thoughts on Art". Dem bescheidenen Titel der "Platitudes" entspricht auch dieser Titel. Dazu kommt noch eine ebenso anspruchslose Einkleidung. Ein Spaziergang durch eine schöne Landschaft weckt im Dichter Betrachtungen ästhetisch-philosophischer Natur. G. schickt voraus (mit einem Seitenhieb auf Kritik und Theorie): "It is not my profession to know things for certain", wie er überhaupt jedes definitive Systematisieren ablehnt. Alles fließt. Alles ist so, aber auch anders. Trotzdem schreitet er recht exakt in seinen Untersuchungen vorwärts. Die akademische Schulung und Gründlichkeit G.'s bricht eben überall durch. — Zunächst wirft er die Frage auf: „Was ist Kunst?" und findet eine Definition: 249: Art is that imaginative expression of human energy, which, through technical concretion of feeling and perception, tends to reconcile the individual with the universal, by exciting in him impersonal emotion. — Kunst ist ihm vergeistigter Ausdruck der menschlichen Energie. Erst durch die Technik (concretion = Verdichtung) der Gefühle und Wahrnehmungen erreicht sie ihren Zweck. Ihr Zweck aber ist: Rekonziliation des Individuums mit dem Universum. Um das zu erreichen, muſs sie unpersönliche Regungen wachrufen. Die unpersönlichste Kunst sei die höchste Kunst. Der Ausdruck "impersonal emotion" bedarf einer Deutung. G. erklärt erst negativ, was er nicht sei, und gelangt nach Ausscheidung der zwei

sonder[illegible] des Besitzes und der Forschung zu dem Osten[illegible]losen „augenblicklichen Vergessen der eigenen [illegible] und seiner Bedürfnisse“ als der richtigen Fassung. [illegible] Person mufs durch das Ich des vorliegenden [illegible] ersetzt und so mit dem Universum verkettet [illegible] Das gröfste Kunstwerk verlange den gröfsten voll[illegible]en Menschen. Tolstois demokratische Kunstanschauung [illegible] die Massen zu ebenso tyrannischen Kunstrichtern wie [illegible] vormals die Akademien waren. G. geht über zur Be[illegible]antwortung der Frage nach dem Erreger der Ursache jener “impersonal emotion”. Die Antwort „Schönheit“ wird als zu vag und gemeinplätzig abgewiesen. „Rhythmus“ scheint ihm besser zu taugen. Dabei ist ihm „Rhythmus“ hier in der Kunst nur ein anderes Wort für seine “Harmony”, die ihm auf anderen Gebieten wieder als Gleichmafs oder „Humor“ erscheint: das richtige Verhältnis des Teils zum Ganzen und der Teile untereinander. Bei Organismen heifst es “vitality”. Nach diesen zwei positiven Resultaten (1. impersonal emotion, 2. “Rhythm”) wird die Betrachtung durch einen Blick in die Landschaft unterbrochen, wobei die Natursymbolik der Schwalben eine Rolle spielt (251: “the swallows seemed to me the symbol, in their swift, sure curvetting, all daring and balance and surprise of the delicate poise and notion of Art, that visits no two men alike in a world where no two things of all the things there be, are quite the same”).

Im folgenden erkennt G. in der Kunst eines der Verbrüderungsmittel der menschlichen Energie. Was den sozialen Bestrebungen im engeren Sinne nicht gelungen ist (Fraternity), das vermag die Kunst (und die Natur, wie G. hinzufügt): Beruhigung des Selbst durch Unbewufstheit, Loslösung des Ichs, Zerbrechen der egoistichen Schranken und dadurch Vereinigung mit allen: Weltbrüderschaft! G. erkennt hier also die soziale Funktion der Kunst. Alsbald kommen die Bedenken, ganz gemäfs seiner vorsichtigen Hamletnatur. Er erinnert sich der verbreiteten Ansicht, Kunst erzeuge gesteigertes Selbstbewufstsein, erkennt diese Ansicht aber nur insofern als richtig an, als dieses gesteigerte Selbstbewufstsein nicht eine unmittelbare, sondern sekundäre Wirkung der Kunst sei.

Nach solcher Beruhigung wird der schon früher gewonnene Gedanke noch einmal aufgenommen und zwar in der Form:

Kunst ist das grofse allgemeine Labsal. Eine mehr poetisch personifizierende als sachlich philosophierende Schilderung führt diesen Gedanken aus, wobei die „beruhigende Vergessenheit“ ebenfalls personifiziert erscheint.

Im folgenden Abschnitt beschäftigt sich G. mit unserer heutigen Kunst. Hierin ist er im Gegensatz zu seiner sonstigen Weltanschauung sehr optimistisch. Aus der Kreuzung vieler Philosophien glaubt er auf eine gröfsere Lebensfähigkeit der Kunst schliefsen zu dürfen und wagt den Ausdruck „dritte Renaissance“ für unsere Zeit. Die Rolle, die in der griechischen und römischen Renaissance die Philosophie gespielt hat (gegenüber einer in die Zwischenzeiten fallenden Orthodoxie, die unfruchtbar geworden ist), würde heute der Wissenschaft zufallen. Auf die Weltanschauung von Furcht und Strafe würde die um der Vollendung willen folgen. Unsere Zeit sei zwar eine Zeit der Verwirrung und des Gärens, aber der Wein sei kostbar!

Nach einem abermaligen Landschaftsintermezzo knüpft G. an den Gedanken — neue Philosophien als Vorläufer einer starken Kunst — wieder an und fragt nach der Ursache unserer neuen Weltanschauung um der Vollendung willen. Mit dem Zusammenbruch des alten Jenseitsglaubens stellt sich ein Verlangen ein, sich schon das Diesseits so vollkommen wie nur möglich zu machen. G. wendet hier einen Gedanken seiner “Fraternity” (Mr. Stone F. 15/16; vgl. § 58), der dort nur ethisch-religiös-sozial beabsichtigt war, ins Ästhetische. Vollkommenheit aber verbindet uns mit dem Universum; denn Vollkommenheit ist seine Ursache, sein Wesen. Perfection, Love, Justice seien nur die menschlichen Symbole der Weltharmonie oder im mathematisch-mechanischen Sinne: Equipoise. Dieser Begriff also, mit den vielen Namen, ist letzten Endes unser Gott, und seine Darstellung Aufgabe der Kunst.

Nach abermaligem Landschaftsintermezzo geht G. vom Motto unserer Kunstanschauung, das er in die drei Worte fafst “Harmony, Proportion, Balance”, weiter. Aufgabe des Künstlers ist es, nun die richtigen Verhältnisse in den Dingen aufzuzeigen, sich in andere hineinzuversetzen. Er mufs Feind sein von Provinzialismen, Parteischaft, Entstellung, Übertreibung. Er entdeckt die Wahrheit, das ist für G. die ins Geistige gewendete „Proportion“. Sie ist — wie das Leben —

niedrigeren Triebe des Besitzes und der Forschung zu dem objektiven, selbstlosen „augenblicklichen Vergessen der eigenen Persönlichkeit und seiner Bedürfnisse“ als der richtigen Fassung. Das Ich meiner Person mufs durch das Ich des vorliegenden Gegenstandes ersetzt und so mit dem Universum verkettet werden. — Das gröfste Kunstwerk verlange den gröfsten vollkommenen Menschen. Tolstois demokratische Kunstanschauung mache die Massen zu ebenso tyrannischen Kunstrichtern wie es vormals die Akademien waren. G. geht über zur Beantwortung der Frage nach dem Erreger der Ursache jener "impersonal emotion". Die Antwort „Schönheit“ wird als zu vag und gemeinplätzig abgewiesen. „Rhythmus“ scheint ihm besser zu taugen. Dabei ist ihm „Rhythmus“ hier in der Kunst nur ein anderes Wort für seine "Harmony", die ihm auf anderen Gebieten wieder als Gleichmafs oder „Humor“ erscheint: das richtige Verhältnis des Teils zum Ganzen und der Teile untereinander. Bei Organismen heifst es "vitality". Nach diesen zwei positiven Resultaten (1. impersonal emotion, 2. "Rhythm") wird die Betrachtung durch einen Blick in die Landschaft unterbrochen, wobei die Natursymbolik der Schwalben eine Rolle spielt (251: "the swallows seemed to me the symbol, in their swift, sure curvetting, all daring and balance and surprise of the delicate poise and notion of Art, that visits no two men alike in a world where no two things of all the things there be, are quite the same").

Im folgenden erkennt G. in der Kunst eines der Verbrüderungsmittel der menschlichen Energie. Was den sozialen Bestrebungen im engeren Sinne nicht gelungen ist (Fraternity), das vermag die Kunst (und die Natur, wie G. hinzufügt): Beruhigung des Selbst durch Unbewufstheit, Loslösung des Ichs, Zerbrechen der egoistichen Schranken und dadurch Vereinigung mit allen: Weltbrüderschaft! G. erkennt hier also die soziale Funktion der Kunst. Alsbald kommen die Bedenken, ganz gemäfs seiner vorsichtigen Hamletnatur. Er erinnert sich der verbreiteten Ansicht, Kunst erzeuge gesteigertes Selbstbewufstsein, erkennt diese Ansicht aber nur insofern als richtig an, als dieses gesteigerte Selbstbewufstsein nicht eine unmittelbare, sondern sekundäre Wirkung der Kunst sei.

Nach solcher Beruhigung wird der schon früher gewonnene Gedanke noch einmal aufgenommen und zwar in der Form:

Kunst ist das große allgemeine Labsal. Eine mehr poetisch personifizierende als sachlich philosophierende Schilderung führt diesen Gedanken aus, wobei die „beruhigende Vergessenheit“ ebenfalls personifiziert erscheint.

Im folgenden Abschnitt beschäftigt sich G. mit unserer heutigen Kunst. Hierin ist er im Gegensatz zu seiner sonstigen Weltanschauung sehr optimistisch. Aus der Kreuzung vieler Philosophien glaubt er auf eine größere Lebensfähigkeit der Kunst schließen zu dürfen und wagt den Ausdruck „dritte Renaissance“ für unsere Zeit. Die Rolle, die in der griechischen und römischen Renaissance die Philosophie gespielt hat (gegenüber einer in die Zwischenzeiten fallenden Orthodoxie, die unfruchtbar geworden ist), würde heute der Wissenschaft zufallen. Auf die Weltanschauung von Furcht und Strafe würde die um der Vollendung willen folgen. Unsere Zeit sei zwar eine Zeit der Verwirrung und des Gärens, aber der Wein sei kostbar!

Nach einem abermaligen Landschaftsintermezzo knüpft G. an den Gedanken — neue Philosophien als Vorläufer einer starken Kunst — wieder an und fragt nach der Ursache unserer neuen Weltanschauung um der Vollendung willen. Mit dem Zusammenbruch des alten Jenseitsglaubens stellt sich ein Verlangen ein, sich schon das Diesseits so vollkommen wie nur möglich zu machen. G. wendet hier einen Gedanken seiner "Fraternity" (Mr. Stone F. 15/16; vgl. § 58), der dort nur ethisch-religiös-sozial beabsichtigt war, ins Ästhetische. Vollkommenheit aber verbindet uns mit dem Universum; denn Vollkommenheit ist seine Ursache, sein Wesen. Perfection, Love, Justice seien nur die menschlichen Symbole der Weltharmonie oder im mathematisch-mechanischen Sinne: Equipoise. Dieser Begriff also, mit den vielen Namen, ist letzten Endes unser Gott, und seine Darstellung Aufgabe der Kunst.

Nach abermaligem Landschaftsintermezzo geht G. vom Motto unserer Kunstanschauung, das er in die drei Worte faßt "Harmony, Proportion, Balance", weiter. Aufgabe des Künstlers ist es, nun die richtigen Verhältnisse in den Dingen aufzuzeigen, sich in andere hineinzuversetzen. Er muß Feind sein von Provinzialismen, Parteischaft, Entstellung, Übertreibung. Er entdeckt die Wahrheit, das ist für G. die ins Geistige gewendete „Proportion“. Sie ist — wie das Leben —

nichts Absolutes, daher dogmatisch nicht faſsbar. Nur ein Gesetz trifft für sie zu: keine Lücken, keine Übertreibungen. (257) "Life spiritually selected — that is Truth." So wird die Wahrheit zum stilisierten Leben. So findet G. im „Stil" die höchste Kunst und vollkommenes Gleichgewicht.

Im folgenden behauptet G., die vermeintlichen Fehler der heutigen Kunst sind nur Irrungen und Krankheiten der Entdecker. Das unsern heutigen Künsten eigentümliche Sprengen der Grenzen sei kein schlechtes, sondern günstiges Omen. Wir brauchen dieses Gären und Umwandeln, brauchen neue Formen!

Die falsche Beurteilung der Gegenwart zugunsten der Vergangenheit nennt G. eine allgemeine Erscheinung (259: "An age must always decry itself and extol its forbears"), wozu er Beispiele aus der Literaturgeschichte anführt (pikarischer, biographischer, psychologischer Roman).

Es folgt ein Hinweis auf die Fehlerhaftigkeit in Beurteilung der Modernsten, wobei die falsche Zusammenstellung von Ibsen und Shaw als Beispiel dienen soll. Dann macht G. eine Unterscheidung von „objektiver" Urteilskritik und „subjektiver" Eindruckskritik. Die letztere sei eine neue Schule der Kritik, die sich mit Schöpferkraft identifizierte. Dem tritt G. entgegen: aller Kritik fehle "that thirsting spirit of discovery which precedes creation" (261). Daran schlieſst sich eine psychologisch wie ästhetisch gleich wertvolle Schilderung des Schöpfungsprozesses beim Dichter.

Der Zusammenhang im Fortschritt des Tages zur Nacht mahnt den Dichter an den Zusammenhang in seinen Gedankengängen. Er kehrt zurück zur Natur und Absicht der Kunst. An Oscar Wilde anknüpfend behandelt G. das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit. Ein Naturbild zur Vision und Allegorie gesteigert, soll den Begriff der künlerischen Realität veranschaulichen.

"Close to my house there is a group of pines with gnarled red limbs flanked by beech-trees. And there is often a very deep blue sky behind. Generally, that is all I see. But, once in a way, in those great trees against that sky I seem to see all the passionate life and glow that Titian painted into his pagan pictures. I have a Vision of mysterious meaning, of a mysterious relation between that sky and those trees with their gnarled red limbs and life as I know it. And when I have had that vision I always feel, this is reality, and all those other times, when I have no such vision, simple unreality."

Nur in diesem Sinne kann die Halbwahrheit "Art is greater than life itself" gelten.

Hierauf stellt G. die Frage; „Was ist Realismus?" G. unterscheidet Realisten der Technik und Realisten der Seele. Beide brauchen miteinander nichts zu tun zu haben. Die glühendsten Idealisten (wie Ibsen und Tolstoi) bedienen sich in ihren Werken einer realistischen Methode und umgekehrt. — G. schlägt für jene Künstler, die sich einer realistischen Technik bedienen, den Ausdruck Naturalisten vor. Eine Technik, an die der Realist durchaus nicht gebunden ist, denn der Realist kann poetisch, idealistisch, phantastisch, impressionistisch — alles sein, nur nicht romantisch! Hierin findet G. den einzigen Antagonismus der Kunst. Realisten—Romantiker. Beides Ausdrücke für die Gesinnung des Künstlers, nicht für seinen Stil! Es ist lediglich eine Frage des Temperaments, das dem der Schöpfung vorausgehenden Antrieb zugrunde liegt. Für G. gestaltet sich die Scheidung nämlich so:

I. Realisten: mit der Absicht, sich selbst oder andere aufzuklären;

II. Romantiker: mit der Absicht, sich selbst oder andere zu ergötzen.

Die Form ist irrelevant (265: "... not by the form, but by the purpose and mood of his art ... he shall be known").

In seiner Gewissenhaftigkeit korrigiert G. diese Entscheidung soweit, als er auch dem Realisten „ergötzliche Wirkung", besonders auf sich selbst zugesteht, nur mit dem Unterschied, daſs dieselbe nicht (wie beim Romantiker) primäre Absicht sei. — Auch das Lesepublikum zerfällt nach G. in ein realistisches und romantisches, wobei letzteres das weitaus gröſsere sei!

Im folgenden Abschnitt wird die gewonnene Zweiteilung auf das gesamte Kunstgebiet ausgedehnt und durch Beispiele erläutert, wobei Grenzverschiebungen und Kombinationen eingeräumt werden. Die gröſsten Künstler und Kunstwerke sind Mischtypen: Goethe, Shakespeare, Homer, Bibel. — Turgenieff und Stevenson gelten als Musterbeispiel dafür, daſs Technik und Gesinnung nicht koinzidieren müssen: Turgenieff, der Realist der Gesinnung und Romantiker der Technik; Stevenson, der Romantiker der Gesinnung, aber Realist der Technik. "Driving mood" und "craftsmanship", wie G. es nennt, können also verschieden sein im selben Künstler.

Das Ergebnis solcher Betrachtungen führt zu einer bestimmten Moral: jedes Kunstwerk, welchen Stiles es auch immer sei, anzuerkennen, wofern es nur sich selbst getreu ist, d. h. dem "conceiving mood" entspricht und die richtige Proportion aufweist, das was G. "inherent rhythm or vitality", "the hall-mark of Art" nennt (268). Die Moral ist dieselbe wie in "The Inn of Tranquillity" (Essay): Gegen Vorliebe oder Abneigung gegen eine Gattung läſst sich nichts tun. Verachtung einer Gattung aber ist Unsinn. G. gibt noch eine kürzere Definition der Kunst (269): ... what is Art but the perfected expression of self in contact with the world. — So klingt diese Kunstbetrachtung in tolerante Lebensweisheit aus. Ein Naturbild macht den Abschluſs. Die Natur, die bei G. immer eine symbolische Funktion hat; das Menschenwerk zu korrigieren, scheint hier mit ihren zwei total verschiedenen Stimmungsbildern von Tag und Nacht den menschlichen Stimmungsbildern einmal realistisch, einmal romantisch zu entsprechen. G. philosophiert aber noch einen Schritt weiter. Wie es einen Mikrokosmos gibt, in dem wir Künstler die Schöpfer sind, und die Kunstwerke nur Ausfluſs unserer wechselnden, aber im Grunde doch zusammenhängenden Teile eines Ganzen bildenden Stimmungen sind, so gibt es einen Makrokosmos, in dem wir alle — Künstler wie Nichtkünstler — nur Ausflüsse eines geburt- und zeitlosen Schöpfungsprinzips sind, dessen Kunstwerke wir gleichsam sind.

So ist dieser Essay, eingekleidet in einen Spaziergang mit wechselnden Naturbildern, ausgegangen von einer rein ästhetischen Untersuchung, die sich an ihren engsten Stellen zum literarisch-kritischen Essay verdichtete, im ferneren Verlauf aber zu philosophisch-universeller Betrachtung erweiterte, und mit einer toleranten Lebensweisheit einerseits und harmonischer Welterkenntnis andererseits ausklang. — Das satirisch-ironische Element ist hier zum ersten Male gänzlich ausgeschieden. Der Gewinn aus diesem Essay für unsere Zwecke ist sehr bedeutend.

I. Inhalt: Was ist Kunst?

II. Idee: Proportion, Harmonie, Toleranz, Welt als Kunstwerk.

III. Mittel: Symbolik: Beispiele aus der Natur, Literatur- und Kunstgeschichte (vgl. Kellner im „Literarischen Echo" XV, 12, S. 815 f.).

§ 79. The Patrician.

Das Hauptwerk des Jahres 1911 ist der grofse Roman "The Patrician". Er setzt die Reihe der Gesellschaftsromane fort. Diesmal werden wir in das Milieu des Hochadels geführt. Auf den Roman selbst will ich nicht näher eingehen, zumal da Eckermann in den „Neueren Sprachen" XX, 2 ausführlich darüber gehandelt hat, auf welchen Aufsatz ich hiermit besonders bezüglich Inhaltsangabe und Komposition verweise. Auch auf ein Kapitel Fehrs in seinen „Streifzügen durch die neueste englische Literatur", S. 69, sei hier hingewiesen. Ich will hier nur einige für unsere Zwecke wichtige Gesichtspunkte notieren und hierauf zu Eckermanns Auffassung der Technik im "Patrician" Stellung nehmen. — Eine Untersuchung nach den Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten unseres Romans gegenüber den vorhergehenden ergibt:

I. Themen: Mésalliance, wie bisher, dazu als neues Thema: Politik, Wahlrivalität.

II. Idee: Die Gesellschaftskritik tritt zurück zugunsten der Weltanschauung. Diese offenbart sich am deutlichsten in den Soloszenen Miltouns (Naturphilosophie 107 f.) und dem grofsen Dialog Miltoun-Courtier (Kap. XXII des 2. Teils: Sozialphilosophie). — Jeder ist an seine Kaste gebunden: ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων.

III. Charaktere: Lord Miltoun, herb, asketisch, voll Selbstzucht, Vornehmheit, als Kind seiner Kaste konservativ. Courtier: Idealist, liberal, knight-errant, aus G.'s Lieblingsreihe: A Knight, Vigil, Mr. Stone. Hier ins Don Quichotehafte gewendet. — G.'s eigenes Wesen scheint mir hier in den beiden Charakteren verkörpert: Steht G. seiner Erziehung und Selbstbeherrschung nach näher zu Miltoun, so ist er seiner Gesinnung und Begeisterung nach wieder mehr ein Abbild Courtiers. — Mrs. Noel endlich setzt die Reihe der "Lady from Beyond" fort: der spontanen und leidenschaftlichen Frau, die aufserhalb der Kaste steht.

Alle übrigen Figuren treten weiter dahinter zurück und kommen für unsere Zwecke nicht sonderlich in Betracht: Agatha an Cecilia, Babs an June erinnernd.

IV. Mittel: alle technischen Mittel in Bewegung. Die Personenzahl ist noch mehr beschränkt als zuvor. Stammbaum und Vorgeschichte werden mit grofser Sorgfalt exponiert. Symbolik, Personifikation, Naturbilder, Herausarbeitung der Kontraste spielen eine grofse Rolle. Der Sieg der Kaste im Sinne des Sophokleischen Zitates fordert den Status quo-Schlufs.

Eckermann lobt an "The Patrician" die Deckung von innerer und äufserer Handlung, welche er bei andern Romanen, bes. MoP., vermifst. Ich bin nicht zu demselben Ergebnis gelangt. In MoP. handelt es sich doch um Klassencharakteristik, darum, die Stärke und Beschränktheit einer Kaste zu zeigen. Das gelingt am besten durch Beleuchtung von aufsen her, durch eine aufserhalb der Kaste stehende Person. Der Antagonismus Forsytes : Bosinney entwickelt also für die äufsere Handlung das Thema vom Eheskandal, für die innere die beiden Weltanschauungen, die sich in "Hang the cost! Look at the view!" gegenüberstehen. — In CH. trifft Eckermanns Vorwurf zu: die Handlung deckt sich nicht mit der Idee. In F. dagegen decken sie sich wieder: der Antagonismus zweier Welten bildet die Idee und verkörpert sich zugleich in der Handlung: Hilary-Modell. Im "Patrician" nun gehen die Liebeshandlung (Miltoun-Mrs. Noel) und die Idee (Antagonimus zweier Weltanschauungen) nebeneinander her; sie haben nichts miteinander zu tun. Eckermann übergeht Courtier (wie im CH. den Paramour!), trotzdem beide für G. Verkünder von grofsen (oft mit G.'s eigener Ansicht zusammenfallenden) Weltanschauungen sind. Für Eckermann ist "The Patrician" nur ein Charakterroman; gewifs ist er auch ein Charakterroman und als solcher der reifste, den G. geschrieben hat. Aber er ist auch (wie jeder Roman G.'s) „Weltanschauungsroman“, wie ihn Fehr nennt, und ermangelt als solcher der von Eckermann gerühmten Einheit. — Hierin liegt der Fortschritt des "Patrician" gegenüber den früheren Romanen: Die Gesellschaftskritik tritt zurück: in den ersten drei Romanen handelt es sich um Gesellschaftskrankheiten, für die er die generellen Namen Inselpharisäer, Forsytes und Pendycitis geprägt hat. Jetzt ist der Gesellschaftsroman dem Weltanschauungsroman gewichen, zwei einander natürlich nicht ausschliefsende Begriffe. Die meisten Werke G.'s gipfeln in einer grofsen antagonistischen

Szene oder in der Erkenntnis eines unversöhnbaren Dualismus. Dieses Antagonisieren zweier Weltanschauungen können wir deutlich verfolgen:

in CH. nur in den Nebenfiguren (wie Vigil v. Paramour).
in F. bereits in Gruppen (der Halbkreis der Spieler).
im "Patrician" in den Hauptpersonen (Courtier v. Miltoun).

§ 80. The Little Dream.

1911 bringt endlich noch das Drama "The Little Dream", von G. eine „Allegorie in sechs Szenen" genannt. Da über dieses Stück nirgends gehandelt worden ist, trotzdem es für G.'s WA. und KA. von Bedeutung ist, will ich hier näher darauf eingehen. G. zieht hier die letzte Konsequenz der Typisierung und Symbolisierung und gelangt so zu einer der ältesten Formen des englischen Dramas, dem Mysterienspiel. "The Little Dream" ist wie alle Mysterienspiele und Allegorien expressionistisch: kein Erlebnis oder Eindruck ist das Primäre, sondern eine Moral, eine Idee, die sich erst in allegorischen Figuren verdichtet. Unser Stück zerfällt in sechs Szenen, die sich folgendermaſsen gliedern:

Szene I. Vor dem Einschlafen.
„ II—V. Traum.
„ VI. Erwachen.

Das Stück enthält nur drei reale Personen:

Seelchen, ein Mädchen aus den Bergen.
Lamond, ein Bergsteiger.
Felsman, ein Bergführer.

Daneben noch eine Fülle allegorischer Gestalten, Stimmen und Ercheinungen. Der Schauplatz ist in den Eckszenen eine Almhütte in den Tiroler Alpen und während des Traumes die Berglandschaft; nur in Szene III ist der Platz eine Stadt.

Szene I. Seelchen, in symbolischem Kostüm, räumt vor dem Schlafengehen auf. Der Tourist Lamond sucht ein Nachtquartier und erwähnt seine Absicht, das „Groſse Horn" zu besteigen. Im Dialog werden beide näher exponiert: Seelchen als ein in ihrer Bergeinsamkeit nach der groſsen Welt und ihrem Glanz hungerndes Geschöpf. — Lamond, als der kühne, gewandte Weltmann. Er ist gewissermaſsen der Eindringling,

der durch sein Erscheinen die latente, träge Sphäre der Bergwelt (repräsentiert durch Seelchen und Felsman) aufregt und in Bewegung bringt. — Die Handlung Lamonds (seine geplante Bergbesteigung) versinkt alsbald und Seelchens Traum, erregt durch zwei Küsse (einen Felsmans und einen Lamonds), wird die Hauptsache.

Szene II. Die erste Traumszene zeigt die drei Berge (Cow Horn, Wine Horn und Great Horn) soweit personifiziert, als sie menschliche Gesichtszüge tragen und sprechen. Aber auch so abstrakte Begriffe wie Bergluft, Fernsicht auf Italien usw. sprechen, z. T. unsichtbar, indem sie nur ihre Namen nennen. Die ganze Szene ist ein Sich-Vorstellen und Werben um Seelchen. — Der Dichter will einen rein psychologischen Prozefs zum Ausdruck bringen: den inneren Seelenkampf des Menschen, der einerseits nach der Ruhe des Naturlebens in den Bergen, andererseits nach dem bunten Getriebe der Städte verlangt. Diese beiden Lebenssphären, die in der ersten Szene durch Felsman und Lamond repräsentiert waren, sprechen nun selber als Allegorien: Cow Horn als Hauptsprecher für die Bergwelt, Wine Horn als Hauptsprecher für die Stadtwelt, wobei immer kleine Chöre die beiden sekundieren. Immer eindringlicher gestaltet sich das Werben, bis zum kurzzeiligen Kreuzfeuerdialog (268):

The Cow Horn: I give thee certainty!
The Wine Horn: I give you chance!
The Cow Horn: I give thee peace!
The Wine Horn: I give you change!
The Cow Horn: I give thee stillness!
The Wine Horn: I give you voice!
The Cow Horn: I give thee one love!
The Wine Horn: I give you many!

Seelchen kann den Konflikt zugunsten eines von beiden nicht lösen, sie will beide lieben, ein Entschlufs, den "The Great Horn" alsbald bestätigt. Hat Szene II (die erste Traumszene) somit das Bergprogramm gegeben, so führt uns Szene III in die eine, Szene IV in die andere der beiden, im Programm entworfenen Welten, worauf noch Szene V uns in die dritte Welt führt, die vom "Great Horn" repräsentiert wird. Szene VI mit dem Erwachen bildet den Abschlufs.

Ich wende mich zur weiteren Besprechung der einzelnen Traumszenen:

Szene III führt Seelchen in eine kleine italienische Stadt. Vor einem Wirtshaus singt ein Jüngling in rotem Mantel, mit dem Gesicht des Wine Horn ein dreistrophiges Liebeslocklied. Seine Erscheinung geht während dieser Szene fortwährend in die Lamonds über. Daneben ein starkes Allegorisieren in oft nur pantomimischen Szenen: die Mottenkinder; tanzende Paare. Bis an die äufserste Grenze geht die Allegorie wohl (273), wenn wir nicht sehen sollen, worauf der Luxus steht! Die Visionen des Tanzes, der Arbeit, des Luxus, alle können Seelchens Unrast und Sehnsucht nicht befriedigen. Sie will das Leben, zu dem es aber, wie Lamond sagt, nur einen Weg gibt: durch die Liebe. In einer poetisch inspirierten Rede interpretiert er, seinem Wesen gemäfs, die Liebe als den Hang nach dem Wunderbaren, dem Ewigwechselnden, dem Abenteuer (274/75). Seine auch im folgenden Gedichte (275/76) zum Ausdruck kommende Interpretation der Liebe stimmt ganz mit der in G.'s Gedichten (vgl. § 81 f.) überein. Mit dem Sieg Lamonds über Seelchen — sie sinkt in seine Arme und sie verschwinden im Haus, während "Wine Horn" ein Liebeslied singt — beginnt Seelchens Überdrufs: „Mit dem Genufs stirbt die Sehnsucht nach dem Genossenen." — Als letzte Vision erscheinen noch „Tod durch Schlummer" und „Tod durch Ertrinken". Alsbald setzt die Reaktion, das Gegenspiel, ein. Lamond und seine Sphäre versinken, und die Bergwelt mit Felsman gewinnt die Oberhand. Wenn Lamond vor seinem Zusammenbruch ausruft, dafs er ohne Seelchen nichts sei, so dürfen wir seine Worte gewifs symbolisch auffassen, dafs auch das bunteste und lauteste Getriebe erst durch die „Seele" belebt wird.

Szene IV. Blumenkinderpantomime, Ziegenkinderballet und als Drittes eine Vision der Schlummergestalten — das sind die Dinge, die Felsman dem Seelchen zu zeigen hat. Pan selbst tritt auf. Seelchen und Felsman schlummern zusammen. Auch ihm gibt sie sich hin. Wiederum wird die Erfahrung von vielen Jahren, der Genufs einer Welt, symbolisch verdichtet, zu einer Nacht, während der ein Hirt sein Lied singt. Und wiederum setzt an der Wende nach dem Genufs die Reaktion ein. Das Gegenspiel "Wine Horn" meldet sich wieder. Seelchen aber, das nichts bedauert, beides geniefst, kennt weder Verweilen noch Umkehr. Sie mufs

Szene V — faustgleich — weiter, höher in die nächste, höchste und letzte Sphäre, zu der sie The Great Horn mit aus weiter Ferne kommender, immer mehr und mehr erstarkender Stimme ruft (286):

> Wandernde Flamme, rastloses Streben,
> Alles verzehrend, ohne Scham, ohne Gram;
> Aus ist dein kurzes, doch reichliches Leben —
> Der Sturm deines Schicksals zur Ruhe kam.
> Komm in das Land, wo Nächte und Tage,
> Wechsel und Stille sind eines und gleich;
> Hier endet das Träumen, das Staunen, die Frage —
> Komm, kleine Seele, ins mystische Reich!

Szene VI zeigt wieder die Hütte, Felsman und Lamond als reale Menschen und das erwachende Seelchen. Der Rahmen zeigt keine Absicht, die in der Eingangsszene aufgenommene Handlung weiterzuführen. Die erste Szene diente also nur zur Motivierung des Traumes. Lamond sollte Seelchen mit der neuen Welt bekannt machen. Durch den Kufs der beiden Männer wird die Anregung zum Traum gegeben.

Die Beziehungen unseres Stückes zu G.'s Gedichten, besonders "A Dream" § 85, sind deutlich. Hier wie dort bilden Traumbilder den Inhalt. Die Idee aber ist wiederum der bei G. in so verschiedenen Formen auftretende Antagonismus der WA, der bald als arm — reich, bald als liberal — konservativ oder als Leben — Tod, Natur — Kultur usw. erscheint. Hier ist er rein von jeder Tendenz, weder ins Politische, noch ins Soziale, sondern ins Rein-psychologische gewendet. Das Oszillieren der Seele des Künstlers wie des Menschen überhaupt, zwischen Ruhe und Bewegung. Die Charaktere sind meist nur personifizierte Ideen, Allegorien. Die Technik unseres Stückes ist von G.'s übrigen Dramen wesentlich unterschieden:

1. Dem Naturalismus seiner Gesellschafts- und Charakterdramen wird hier ein Symbolismus entgegengesetzt. Demnach tritt
2. an Stelle der sonst verwendeten Alltagsprosa eine lyrisch-pathetische Sprache, die mehrmals zum Vers führt.
3. Statt der impressionistischen Technik, die vom Charakter ausgeht, eine expressionistische, die von der Idee ausgeht; daher
4. weniger Bildhaftigkeit, Anschaulichkeit, aber mehr Personifizierung, Symbol, Allegorie, Mythologie.
5. "The Little Dream" ist weniger realistisches Kunstwerk (im Sinne der "Vague Thoughts on Art") als romantisches, wenn es auch, besonders in Szene III, stark realistische Züge aufweist.

Aus diesen Beobachtungen über die Technik kam ich zu dem Schlusse, dafs "The Little Dream" entweder Buchdrama bleiben müsse, oder, wenn es schon für die Bühne geplant wird, nur als Opernballet wirken könne, wobei die Gefahr, in den Pantomimenstil zu verfallen, sehr grofs ist. Nur gesprochen, nicht mehr und nicht weniger als das Buch enthält, scheint mir das Stück unmöglich.

Der entscheidende Schritt, den G. in diesem Stück macht, ist aber ein anderer: nicht der vom Realisten zum Romantiker, denn wir kennen bereits sein "Delight" und ähnliche Skizzen; nicht der vom Impressionisten zum Expressionisten, denn wir kennen bereits sein "The Lime-tree", sondern der:

Der Epiker und Dramatiker wird auch noch Lyriker. Inhaltlich war er es längst. Aber das Neue ist die poetische Sprache, Verse zu der bisherigen poetischen Vorstellung. "The Little Dream" zeigt diesen Wandel nur teilweise: lyrisch-pathetische Monologe, Lieder und Gesänge stehen noch zwischen der Prosa. 1912 aber ist der Wandel vollzogen. G. gibt uns ein ganzes Gedichtebuch. 1906 und 1912 sind also die Einschnitte. Erweiterte G. 1906 sein episches Gebiet um das dramatische, so gewinnt er hier 1912 noch das lyrische hinzu und beherrscht somit fortan alle Dichtungsgattungen.

§ 81. Moods, Songs and Doggerels.

Im Jahre 1912 erscheint bei Heinemann, London, G.'s erstes Gedichtebuch: "Moods, Songs and Doggerels". G. tritt damit aus der Kühlkammer des Objektivismus in die warme, lebendige Sommerluft menschlicher Gefühle. Alles, was er in seinen anderen Werken zurückdämmen oder gar verschweigen mufste, das redet laut aus diesem Buch:

I. Sein Abfinden mit den ewigen Rätselfragen des Seins (religiöse Gruppe): A Dream, Time, Acceptation, The Seeds of Light, I Ask, The Question, TheSoul, The Prayer, Life?

II. Seine persönliche Liebe zum Weib (Liebesliedergruppe): Love, Highland Spring, Let, Magpie, Dedication, A Mood, Counting the Stars, Countryman's Song, When Love is Young, Rose and Yew, Promenade, Birth of Venus.

III. Sein Heimatgefühl und patriotischer Stolz, Heimatliedergruppe): The Downs, Gaulzery Moor, Moor Grave, Devon

to Me, Cuckoo Song, Land Song of the West Country, Village Sleep Song, Drake's Spirit, Plymouth, The Devon Sage. An diese Gruppe schliefsen sich Naturbilder, Gedichte auf Pflanzen und Tiere, an, wie Moon at Dawn, Serenity, Rhyme of the Land and Sea, Autumn by the Sea, Silver Point, The Robin, To my Dog, The Flowers.

IV. Seine sozialen Beobachtungen in Bildern, Klagen und Satiren (pessimistische Gruppe): I Ask, Soldiers Funeral, Slum Cry, Deflowered, Street Lamps, Persia-Moritura, Straw in the Street, Tittle-Tattle, To the Spirit of our Times, Hetaira. An diese Gruppe reihen sich noch ein paar Klagen über die Vergänglichkeit an, Elegien wie Old Year, Past.

V. Seine aktive Menschenliebe, die sich in den Kampf stürzt, sein Mut und Vertrauen (idealistisch-optimistische Gruppe): Courage, Errantry, Night Mare, The Devon Sage. Hieran schliefst sich, den Elegien der Gruppe IV A entsprechend, das etwas gemeinplätzige, sonnige "Rhyme after Rain".

Bei dieser Gruppierung ist es mir durchaus nicht um eine blofse Spielerei, Unterbringung in Fächer zu tun. Viele Gedichte lassen sich ja auch gar nicht unter eine Vignette bringen, sondern gehören mehreren Gruppen an oder stehen dazwischen. So läfst sich z. B. eine Grenze zwischen religiösen und Naturliedern nicht ziehen, auch zwischen Heimatliedern und denen der idealistisch-optimistischen Gruppe nicht. — Worum es mir zu tun ist, ist zu zeigen, welche Gedanken und Stimmungen G. vor allem erfüllen, was ihm innerste Angelegenheit ist. Denn das soll doch die Lyrik letzten Endes zum Ausdruck bringen. — Ich gehe im folgenden (§§ 82, 83, 84) die Gedichte in der von G. eingerichteten Reihenfolge in möglichster Kürze durch, werde danach aber sechs einzelne, von mir ausgewählte Gedichte genauer nach Inhalt und Form interpretieren.

§ 82. Moods.

1. Courage: } Die beiden Grundpfeiler im Leben der
2. Love: } Menschen sind nach G. Mut und Liebe.

Mut für den einzelnen, Liebe für die Gemeinschaft. Auf Mut sind alle egoistischen, auf Liebe alle altruistischen Erscheinungen angewiesen. Es ist das alte Thema, das G. im

"Preface" und episodisch im CH. (dem Spruch Lindsay Gordons) angeschlagen hat. Technisch werden Bilder, Gleichnisse, Metapher, Wendung ins Negative angewendet. Metrik: siebenzeilig; abcabcD; fünffüfsige Jamben.

3. Errantry: enthüllt die Seele des idealistischen Kämpfers, der lieber sein Leben für eine verlorene Sache einsetzt, als in stumpfer Behaglichkeit sein kleines Leben zu Ende lebt: "For all the world of fat prosperity / Has not the value of that broken steel!" Metrik: siebenzeilig, ababcdb, fünfjambisch.

4. Time: kontrastiert die Winzigkeit des Menschenlebens zum Unendlichen. Metrik: achtzeilig, acad bcbd, fünfjambisch.

5. Acceptation: lehnt jede Deutung der Naturerscheinungen ab und gibt sich mit der Freude am Dasein zufrieden. Metrik: neunzeilig, aabbaaaaa, vierjambisch.

6. The Seeds of Light: eine bildhafte Vision am Meeresstrande mahnt den Dichter an die Winzigkeit unseres Lebens, das er einem Lächeln Gottes vergleicht. Metrik: sechszeilig, aabbcc, siebenjambisch.

7. I Ask: Das uralte Nebeneinander von glücklicher Ruhe und leidvoller Unruhe, von Leben und Tod gibt dem Dichter zu denken. Metrik: sechszeilig, abcabc, vierjambisch.

8. Highland Spring: Das Liebesereignis ist nicht als spezieller Fall aufgefafst, sondern symbolisch geweitet zum Ausdruck der gesamten Natur- und Weltseele. Luft, Blüten, Bäche, Wolken, Wind werden in leidenschaftlicher Frühlingsstimmung geschildert, so dafs dann das im Menschen ausbrechende Liebesgefühl nur wie eine durchaus notwendige Konsequenz, nicht als individuelles Ereignis erscheint. Metrik: vierzeilig, AbbC, vierjambisch.

9. The Downs: reines Naturbild, reine Naturstimmung, der Mensch tritt gar nicht auf. Metrik: achtzeilig, abcbdefe, jambisch-anapästisch.

10. Old Year: arbeitet mit Symbolik und Kontrast: das alte Jahr, das für Sterben und Tod steht, wird dem neuen Jahr, das für Leben und Lebendigkeit steht, gegenübergestellt. Dieser Wechsel löst bei G. Wehmut und Ehrfurcht für das Alte aus. Metrik: vierzeilig, abab, drei- (fünf)jambisch.

11. The Moon at Dawn: bildhafte Ausführung des Gleichnisses Mond : Nacht = Mädchen : Liebhaber (vgl. im "Inn",

Romance II). Metrik: dreizeilige Strophen, aaa; vierzeiliger Abgesang, abab; vierjambisch.

12. Serenity: Naturbild reinster Gattung; kein Mensch, kein Ton, nur Himmel, Meer und Landschaft in ruhigen Bildern. Metrik: vierzeilig, abab, zwei- (drei)jambisch.

13. Nightmare: den Dichter des "Errantry" befällt eine Ohnmacht und ein Zweifel an der Berechtigung seiner Ideale. Metrik: vierzeilig, abab, drei- (vier)jambisch mit anapästischem Einschlag.

14. On a Soldier's Funeral: ein gemeiner Soldat, der immer auf seinem Posten stand, wird klanglos und klaglos zu Grabe getragen. Aber die Natur singt ihm mit einem Unwetter ein gewaltiges Grablied. Metrik: vierzeilig, abba, zwei- (vier)jambisch.

15. Let: Die Räume, wo einst des Dichters Liebchen wohnte, stehen leer und regen ihn zu wehmütiger Betrachtung an. Metrik: fünfzeilig, ababa, dreijambisch.

16. Rhyme of the Land and Sea (s. § 86).

17. Slum Cry: gibt in drei erschütternden Bildern ein Abbild des Londoner Grofsstadtelends. Metrik: vierzeilig, abba, vierhebig (trochäisch-daktylisch) mit Auftakten.

18. Autumn by the Sea: das Erlebnis des Herbstes, an einzelnen Bildern und Vorgängen vorgeführt, wird dem Dichter und seiner Gefährtin zum Welterlebnis; die Menschenseele weitet sich zur Weltseele. Metrik: vierzeilig, abab; sechs-, fünf-, vier-, dreijambisch.

19. Magpie: der Dichter wendet sich in einer Liebesstimmung an eine vorüberfliegende Elster. Metrik: sechszeilig, xyaaxy; aufsen dreijambisch, innen viertrochäisch.

20. Question: wirft eine Reihe poetisch-rhetorischer Fragen auf über das Leben nach dem Tode. Wolken, Wind, Meer — eine Reihe von prächtigen Naturbildern steigt auf, in denen wir möglicherweise nach dem Tode wiedererstehen; oder — weniger orthodox ansgedrückt — (das Positive der vielen Fragen): wir sind nach dem Tode nicht verloren, sondern leben überall, im Wind, in den Blumen und Wellen — in allen Naturerscheinungen fort, weil in der Natur nichts verloren geht (vgl. "A Dream"). So steht G. in vollem Einklang mit der monistischen Weltanschauung. Metrik: vierzeilig, abab; vier- (drei)hebig: daktylisch-trochäisch.

21. Silver Point: ein Winterstimmungsbild. Kein Mensch, kein Land; das Stimmungsbild setzt sich überhaupt mehr aus negativen Merkmalen zusammen, nur in der ersten Strophe erscheint die grofse Silhouette eines nackten Baumes mit einem Taubennest. Metrik: fünfzeilig, aXbba; viertrochäisch.

22. Deflowered: ein soziales Bild als Monolog einer Prostituierten, einer in G.'s Werken oft wiederkehrenden Gestalt (IPh., SB.). Metrik: vierzeilig, aBaB; dreihebig, trochäisch-daktylisch, mit Jamben wechselnd.

23. The Soul: im Gegensatz zu 20 handelt es sich hier um die Seele bei Lebzeiten. Die Seele des Dichters wird den Begriffen Himmel, Meer, Frühling und Stadt gleichgesetzt; zuletzt erscheinen diese alle zu eng; die Seele wird zur Weltseele. Metrik: vierzeilig, aabb; vierjambisch.

24. Autumn: wieder ein Naturbild; diesmal im Spätherbst. Metrik: vierzeilig, abab; vier- (drei)jambisch.

25. Street Lamps: die Lichter der Hauptstadt bei Nacht werden dem Dichter zum Symbol der ganzen modernen Stickluftkultur mit ihrer Hast, ihrem kaufmännischen Wesen und Mechanismus. Metrik: vierzeilig, abba; drei- (vier)jambisch und einmal daktylisch-trochäisch.

26. Persia-Moritura: ein politisches Gedicht; eine Anklage auf Englands imperialistische Absichten. Das ist nicht mehr Satire, sondern echter Zorn, entsprungen einem tiefen Gefühl für Freiheit und Sympathie mit den Schwachen. Metrik: zwölfzeilig, ababcdcdefef; fünfjambisch.

27. Gaulzery Moor: ein Heimatslied. Der Dichter schreitet durch die Landschaft. Das Naturgefühl ist selten so stark wie hier: er will seinen Körper ins heimische Erdreich pressen und den Lebenswein der Meerluft einsaugen, bis er durstend vergeht. Metrik: 12 + 4zeilig, abbacddeefefghgh; vierhebig, Trochäen, Daktylen wechseln charakteristisch mit Jamben, Anapästen.

28. The Moor Grave (vgl. Hetaira): Einem Mädchen, das „für Liebe starb“, hat man ein Grab im Kirchhof verweigert. Nun spricht die Stimme der Toten, nicht gehässig, sondern völlig zufrieden, weil sie in ihrem wilden Heidegrab den Naturelementen nähertritt und völligen Frieden besitzt. Wir begegnen zwei Lieblingsthemen G.'s nebeneinander. Gesellschaftskritik und Weltseele, das eine durch das andere wunderbar geläutert

und beruhigt (vgl. auch "Holiday" in "A Commentary"). **Metrik:** achtzeilig, ababcdcd; fünf- (sechs)jambisch.

29. The Prayer: reiht sich thematisch an "Acceptation" an: „O würden wir doch das Fragen lassen und die Welt nehmen wie sie ist!" — Metrik 4 + 4zeilig, ababcdcd; vier- (fünf)jambisch.

30. Dedication: die Widmung des Dichters an sein Weib, dem das ganze Buch zugeeignet ist, folgt hier an letzter Stelle der ersten Gruppe. Metrik: achtzeilig, ababcdcd; fünfjambisch. — Über das erste Gedicht der Moods vgl. § 85 "A Dream".

§ 83. Songs.

1. Devon to me! Vgl. § 87.

2. A Mood: gibt in vielen Bildern einen Begriff von dem irrationalen, flüchtigen Wesen der Liebe, das sich nicht in Gesetze und starre Systeme zwingen läfst. Metrik: vierzeilig, abab; viertrochäisch.

3. Counting the Stars: ein reines Natur- und Liebesstimmungsbild. Metrik: achtzeilig, ababcdcd; vierjambisch.

4. Straw in the Streets: eine Spätherbst-Stadtstimmung. Metrik: fünfzeilig, Xabab; zwei- (drei)jambisch.

5. Cuckoo Song: ein Frühlings- und Heimatslied. Die alte Kirche (grofse Buchstaben deuten auf Symbolik) läutet zum Gottesdienst. Aber die Natur spricht stärker. Naturverehrung ist Gottesverehrung. Metrik: achtzeilig, abcbdefe; vier- (drei)trochäisch. Refrain: sechszeilig, abacdc.

6. Countryman's Song: ein junger Bauer klagt über den Tod seiner Geliebten. In seinem Schmerz scheint ihm die ganze Natur sinnlos zu sein. Erinnerung, Trauer, Sehnsucht spielen durcheinander. Metrik: achtzeilig (inkl. Refrainvariante), ababCDCD; dreidaktylisch (mit Auftakt).

7. Land Song of the West Country: ein Heimatlied. Die Natur der westenglischen Landschaften mit ihrer Ruhe und Schönheit kontrastiert zu dem Menschenschlag dieser Gegend: Leute der Arbeit, voll Unternehmungsgeist, immer rüstig und verwegen, wie wir sie von Zacharias und Pippin her kennen. Metrik: sechszeilig, aXabbX; vier- (drei)jambisch.

8. Past: Rückblicke, Erinnerungen, Wehmut. **Metrik:** fünfzeilig, RxaaR; vier- (zwei)jambisch.

9. When Love is Young: kontrastiert die lachende, lockende, aber unbeständige Jugendliebe mit der weniger illusorischen, aber dauerhafteren Altersliebe. Metrik: vierzeilig, aabb; vierjambisch.

10. Wind: Der Dichter spricht den Wind an. Metrik: achtzeilig, ababcbcb; vier- (drei)trochäisch (spondeisch).

11. Rose and Yew: bearbeitet mit vielen Symbolen und Gleichnisbildern das Thema von der Vergänglichkeit der Liebe. Metrik: vierzeilig, aBaB; viertrochäisch (dreijambisch in der vierten Zeile).

12. The Cup: vgl. § 86.

13. Village Sleep Song: vgl. § 89.

§ 84. Doggerels.

1. Drake's Spirit: Der Geist Drakes, des aus Devon stammenden Seefahrers und Feldherrn, ruft aus der Vergangenheit: er wird wiedererscheinen, wenn ihn sein Land braucht. Zum richtigen Verständnis sei bemerkt: es handelt sich in unserem Gedichte nicht so sehr um das Land, das so herabkam, dafs es wieder einen Drake braucht. G. geht nicht vom Land aus (wie das sonst bei poetischer Verwendung des Auferstehungsmotivs der Fall ist — z. B. Karl, Rotbart, Bismarck). Für G. ist das Zentrum, von dem aus das Gedicht entstand, der abenteuerliche Sinn des echten Westländers Drake, der nie zur Ruhe kommt, weil er nicht zur Ruhe kommen will. Vgl. das Gedicht "Courage". Drake freut sich, bis es wieder zu tun gibt. Sein Schaffen, sein Ehrgeiz, nicht die Bedürftigkeit des Landes, ist ihm die Hauptsache. Metrik: achtzeilig, xaxaxbxb; zwei- (ein)hebig, anapästisch-spondeisch.

2. Plymouth: vgl. § 88.

3. The Cliff Church: die Felsenkirche, an der so viele Seeleute zerschellen, erscheint als ewig unveränderliche Mutter gegenüber den veränderlichen Menschen und Wellen. Wieder ist die Weitung ins Symbolische möglich. Das Gedicht ist ein Monolog der inmitten aller Vergänglichkeit der Menschen und Wellen unheimlich durch alle Ewigkeit unveränderlichen Felsenkirche. Metrik: vierzeilig, abab; drei- (zwei)trochäisch.

4. Promenade: So klein und zufällig das Erlebnis hier erscheint (der Dichter begegnet seinem Liebchen im Park), so

ist es doch durch Weitung ins allgemeine poetisch wirksamer gemacht. Die Augen des geliebten Mädchens spiegeln das ganze Liebesleben der Tiere und Pflanzen wider, und ihre ganze Erscheinung verrät ihm das Blühgeheimnis des Samens überhaupt. Metrik: fünfzeilig, aBcca; vier- (fünf)jambisch.

5. Tittle Tattle: ein Zorngedicht auf die schwatzende, seichte Gesellschaft. Metrik: zweierlei Strophen: Rahmen vierzeilig, abab; viertrochäisch; Innenstück zwölfzeilig, ababcdxcdexe; drei- (zwei)jambisch.

6. The Robin: G. geht wiederum vom Einzelerlebnis aus, dem kleinen Vogel, der allmorgendlich die Krumen aufpickt, bis zur letzten Strophe, wo der Vogel entmaterialisiert zur Seele des Vertrauens, des lebendigen Glaubens wird. Metrik: vierzeilig, abab; vierjambisch.

7. To my Dog kontrastiert das Verhalten des Menschen zu dem des Hundes bei gegenseitiger Trennung. Metrik: siebenzeilig, abaabXa; vier- (drei)jambisch.

8. The Birth of Venus: gibt eine poetische Beschreibung des berühmten Bildes von Botticelli, in das Symbol des Frühlings geweitet. Vgl. "The Patrician" 267/68. Metrik: sechszeilig, ABcdcd; vier- (drei)jambisch.

9. To the Spirit of our Times: ein Anklagegedicht im Stile Sir Walter Raleighs, der, wie Drake, ein Landsmann G.'s war. Das Gedicht begnügt sich mit einer Aufzählung einer Reihe von Tugenden, um dazu zu bemerken, dafs nicht mehr sie, sondern nur hohle Trugbilder derselben existieren. Metrik: achtzeilig, ababcdcd; dreijambisch.

10. The Flowers: ein Naturbild reinster Gattung, diesmal aber episch bewegt. Das Leben der Blumen wird geschildert im Verlauf eines Tages: vom ersten Dämmer über das Erwachen, dem Liebestanz in der Mittagssonne und zurück in die tauige Nacht. Metrik: fünfzeilig, nur für das Auge, eigentlich sechszeilig, aabccb; drei- (vier)jambisch.

11. Hetaira: eine Satire auf unsere Ehekonvenienz und die Vorurteile gegen freie Liebe. Metrik: sechszeilig, abcabc; fünfjambisch.

12. The Devon Sage: ein Weiser aus Devonshire erteilt dem jungen Zacharias, den wir aus MoD. § 22 her als eine Art heros eponymos Devonshires kennen, Ratschläge fürs Leben.

Es ist eine Philosophie der Tat, voll Unternehmungsgeist. Metrik: neunzeilig, aabbccddc; viertrochäisch.

13. Rhyme after Rain: ein Landschaftsbild, Sonne nach Regen, veranlafst den Dichter eine alles bejahende Lebensphilosophie auszusprechen, die nichts ausschliefst und sich über den ewigen Wechsel in allen Erscheinungen klar wird. Metrik: zehnzeilig, aabbccdede; viertrochäisch; im Refrain daktylisch belebt.

14. Life? Die Frage, was das Leben und was der Tod sei, wird beantwortet durch metaphorische Bilder aus dem Leben der Natur. Metrik: vierzeilig, xaxa; vierjambisch (erste Zeile verkürzt).

§ 85. A Dream.

Im folgenden will ich jene Gedichte, die mir zur Erhellung von G.'s WA. und KA. am geeignetsten erscheinen, nach Inhalt und Technik behandeln. Ich beginne mit dem ersten und längsten Gedicht der Sammlung: "A Dream". In Einkleidung eines Traumes gibt uns G. sein Credo:

Str. 1. Gott erscheint und führt den Dichter zu einem Galgenbaum und verlangt von ihm sein Glaubensbekenntnis unter Androhung der Todesstrafe, falls er nicht die Wahrheit spricht.
„ 2. Wirkung dieser Drohung auf den Dichter.
„ 3. Trauer des Dichters über seinen möglichen frühen Tod.
„ 4. Erkenntnis des Ernstes der Situation.
„ 5. Vision des schönen vergangenen Lebens.
„ 6. Vision der Geliebten.
„ 7. Visionen aus der schönen Natur: Tag, Nacht.
„ 8. Visionen aus der schönen Natur: Wind, Kuckuck.
„ 9. Visionen des Krieges und Schlafes.
„ 10. Neue Schrecken. Eulenerscheinung.
„ 11. Der Dichter spricht: stolze Rechtfertigung.
„ 12. Des Dichters Credo: Leugnung der Entwicklung. Bekenntnis zur Status-quo-WA. Kein Ende, kein Urteil. Eingeständnis eines ewigen Wunders. Keine Scheidung in Gruppen. Alles ist eins.
„ 13. Erkenntnis dreier Grundgesetze.
„ 14. Erstes Gesetz: Lebenskraft (Energie im mechanischen Sinne).
„ 15. Das erste Gesetz an vielen Bildern exemplifiziert.
„ 16. Zweites Gesetz: Verfall (Reibung im mechanischen Sinne).
„ 17. Das zweite Gesetz an vielen Bildern exemplifiziert.
„ 18. Krieg zwischen beiden Gesetzen. "Strife".
„ 19. Unterordnung der beiden Gesetze unter ein drittes, geheimnisvolles.
„ 20. Erkenntnis des dritten Gesetzes als "Harmony".
„ 21. Folgerung in bezug auf das Weltall.

Str. 22. Folgerung in bezug auf den Menschen. Der Mensch als Ebenbild von "Strife" und "Harmony".
„ 23. Das Leben ein Traum. Die Wirklichkeit wird uns nie kund.
„ 24. Trotz Schattenseiten — Kämpfe, Leid — ist alles harmonisch (All is rhymed).
„ 25. Der Tod nur eine Versöhnung (reconcilement), kein Ende.
„ 26. Rückkehr zur Galgensituation der ersten Strophen.
„ 27. Der Gott des Traumes erweist sich als ein Götze.
„ 28. Naturverwandlung.
„ 29 u. 30. Vision der gesamten Natur mit Gleichzeitigkeit der entgegengesetztesten Erscheinungen.
„ 31. Geleit: Alles ist eins. Keine Trennung. Monistisches Resultat.

Wir gewinnen aus dieser Inhaltsangabe den Beweis, dafs G. letzten Endes Monist ist, und weiterhin, dafs er kein Meliorist ist; für ihn dreht sich alles in Kreisen, nicht in Spiralen! — Technisch gewahren wir in "A Dream" folgende Gliederung:

Str. 1— 4. Traumspuk als Einkleidung für des Dichters Credo.
„ 5—10. Visionen.
„ 11—25. Credo des Dichters: Erkenntnis der drei Grundgesetze und ihre Anwendung auf den Menschen.
„ 26—28. Der Spuk zerrinnt.
„ 29—30. Visionen einer einheitlichen Natur treten an seine Stelle.
„ 31. Geleit: Alles ist eins.

Unser Gedicht ist durchaus harmonisch gegliedert: genau 15 Strophen (die Hälfte) bilden das Mittelglied und Credo. Dazu treten als Rahmen die andern 15 Strophen, enthaltend den Spuk und die Visionen. Der Eingang ist dabei genau doppelt so lang als der Ausgang. Ein Envoi schliefst das Ganze ab. Metrik: achtzeilig, ababcdcd; vierjambisch.

§ 86. Rhyme of the Land and Sea. — The Cup.

In dem Gedicht "Rhyme of the Land and Sea" versucht G. sich den mysteriösen Beziehungen zwischen Meer und Land zu nähern. Pan, das Land, scheint zwar der Meister zu sein, ist aber dem geheimnisvollen Lächeln seiner Sklavin, dem Meer, verfallen. Das Gedicht verträgt keine rein sachlich-logische Ausmünzung. Die Grenzen der Begriffe verwischen sich. Weiteste Symbolik ist möglich. Man mag bei „Land" an alles Feste, Solide, Verstandesmäfsige, Männliche, bei „Meer" an alles Wechselnde, Weiche, Irrationale, Weibliche denken. So gibt uns dies kleine Zwiegespräch zwischen Pan und Nymphe einen Einblick in den alten, urewigen, nie gelösten Konflikt

zwischen Verstand und Gefühl, Logik und Irrationalem. Es ist der alte Krieg, G.'s Lieblingsthema, der, ins Rassenpsychologische gewendet, Angelsachse v. Kelte, ins Individuelle gewendet, Mensch v. Künstler heifst. Die Metrik unseres Gedichtes zeigt eine auffallende Unregelmäfsigkeit:

1. Strophe: fünfzeilig; Reim: xabba;
2. „ vierzeilig; „ xaya;
3. „ sechszeilig; „ ababab.

Rhythmus aller drei Strophen: jambisch-anapästisch; zwei-(drei-, vier)füfsig.

Auch das Gedicht "The Cup" läfst sich rein sachlich nicht genau erfassen. "The Cup" ist G. ein Symbol: ein Gefäfs, in dem sich rauhe Winde in sanftes Muschelsausen verwandeln, worin sich traurige und heitere Weisen sammeln, worin das bleiche Mondlicht erwärmt und das Sonnenlicht abgekühlt wird. G. nennt uns das Gefäfs nicht näher, aber was ist dieser Pokal, in dem sich alles verwandelt, der alle Härten mildert und das Milde verdeutlicht, anders als die dichterische Gestaltungskraft, die Fähigkeit zu stilisieren, nennen wir's nun Muse, Inspiration, Genie oder Poesie. Genau umgrenzen wird es sich nie lassen, ebensowenig wie sein "Rhyme of the Land and Sea", und doch liegt in dieser nur andeutenden Symbolik, die dem Leser weitesten Spielraum gibt, der gröfste und beste Teil der poetischen Wirkung. Hier, wie auch anderswo. Metrik: Strophe: fünfzeilig; Reim: aBacc (Körner). Rhythmus vier- (drei)trochäisch mit ein- (zwei)silbigem Auftakt.

§ 87. Devon to me!

"Devon to me!" ist ein Heimatlied und zeigt so recht die Ideen und Kunstmittel G.'s, so dafs ich es zur näheren Untersuchung hierher setzen will:

1. Where my fathers stood
Watching the sea,
Gale-spent herring boats
Hugging the lea;
There my Mother lives,
Moorland and tree.
Sight o' the blossom!
Devon to me!

2. Where my fathers walked
Driving the plough;
Whistled their hearts out —
Who whistles now?
There my Mother burns
Fire faggots free
Scent o' the wood-smoke!
Devon to me!

3. Where my fathers sat,
Passing their bowls;
— They 've no cider now,
God rest their souls! —
There my Mother feeds
Red cattle three.
Taste of the cream-pan!
Devon to me!

4. Where my fathers sleep,
Turning to dust,
This old body throw
When die I must!
There my Mother calls
Wakeful is She!
Sound o' the West-wind!
Devon to me!

5. Where my fathers lie,
When I am gone,
Who need pity me
Dead? Never one!
There my Mother clasps
Me. Let me be!
Feel of the red earth!
Devon to me!

Die erste Hälfte jeder der drei ersten Strophen schildert die Väter G.'s, wie sie waren, aber nicht sind. Das ganze Leben der Devoner Fischer und Bauern zieht in knappen, aber plastischen Bildern vorüber. Der aufs Meer hinauslugende Seemann, der die vom Sturm aufgeriebenen Heringskähne ans Land treiben sieht, der Ackersmann, der hinter'm Pflug schreitet und sein Liedchen pfeift, all das ist nun vorüber, — auch mit dem Beisammensitzen an Feierabenden, während der Mostkrug kreiste, ist's vorbei.

Die ersten Hälften der ersten drei Strophen bringen also folgende Gefühlsmomente:

1. Teuere Erinnerungen an vergangene Betätigungen eines Bauern- und Fischervolkes (idyllisch).

2. Wehmütige Klage über den Wechsel der Weltanschauungen von Generation zu Generation (elegisch).

Das Thema vom Wechsel von der Scholle zur Stadt ist hier zum erstenmal angeschlagen, kommt aber erst in "The Freelands" und einigen Essays von "Another Sheaf" voll zum Durchbruch.

In den zweiten Hälften der Strophen kommen kontrastierend hinzu: Eindrücke der „Mutter", d. i. der im Gegensatz zu den Vätern immer gleichbleibenden Natur, der Heimat. Es ist G.'s altes Lieblingsmotiv: Kultur versus Natur. Erstere löst Erinnerung und Klage aus, letztere Beruhigung, Eindrücke für die fünf Sinne.

Stilistisch äufsert sich dieser Kontrast der beiden Strophenhälften zueinander derart, dafs jede Strophe mit einem Where-Satz beginnt, dem in der zweiten Hälfte ein There-Satz entspricht.

Die beiden letzten Strophen sind den ruhenden Vätern gewidmet und lösen den Wunsch des Dichters aus, in Heimatserde begraben zu werden.

Zur Form und Metrik des "Devon to me": äufserlich gliedert sich das Gedicht in fünf Strophen zu je acht Zeilen. Das Reimschema ist xaxaxBxB. Das Versmafs ist trochäisch in den dreihebigen ungeraden Zeilen und daktylisch in den zweihebigen geraden Zeilen. Das Versmafs wirkt frisch, beherzt, kräftig. Zur weiteren poetischen Wirkung aber bedient sich G. einer Art Parallelismus und Harmonie. Die fünf Strophen sind untereinander gebunden durch:

1. den durchgehenden Reim B : B.
2. den Refrain: Devon to me!
3. einen gewissen Parallelismus der Verba am Ende jeder ersten Zeile: stood — walked — sat; sleep — lie.
4. den Parallelismus der Vorstellungen, die für unsere fünf Sinne wachgerufen werden. Jede Strophe wendet sich in ihrer zweiten Hälfte an einen unserer fünf Sinne: Gesicht, Geruch, Geschmack, Gehör, Gefühl.

Die fünf Strophen stehen zueinander in einem harmonischen Verhältnis, das wir Variation nennen dürfen. Aufserdem stehen die beiden Teile einer jeden einzelnen Strophe in einem harmonischen Verhältnis zueinander. So ist durch doppelte Harmonie der Strophen (nach aufsen und nach innen) eine grofse poetische Wirkung erreicht. Was macht dieses kurze Heimatlied zu einem so vollendeten Kunstwerk, dafs es uns so mächtig ergreift?

1. Der überreiche Gefühlsinhalt bei äufserster Knappheit und Kargheit der Form und des Ausdrucks: in die fünf kleinen Strophen sind die mannigfaltigsten Gefühle geprefst: Wehmut, Unmut, Klage, Beruhigung, Frieden, Freude, Wunsch, Sehnsucht — sie alle werden der Reihe nach ausgelöst von einer und derselben Quelle: Devon! Es ist eine Art Lichtkegelmethode auf des Dichters eigene Psyche angewendet, wobei Devon das Zentrum ist, von dem aus Licht in alle Gefühlskammern fällt.

2. Das Kontrastieren von Weltanschauungen:
a) der Väter v. Söhne, b) der Natur v. Kultur.

3. Die sinnliche Anschauung in den knappen, aber sehr plastischen Bildern der Heimatskultur einerseits, Heimatnatur andererseits, mit Berücksichtigung aller fünf Sinnesorgane. Wie wichtig für G. letzterer Umstand ist, geht aus der Beobachtung hervor, dafs die Zahl der Sinnesorgane die Zahl der Strophen bedingt; ein Beispiel dafür, wie der Inhalt auf die Form bestimmend wirkt.

4. Die Symbolik: die „Mutter“ ist die Erde, die heimatliche Scholle und Landschaft; die fünf Eindrücke: Baumblüte, Holzgeruch, Sahne, Westwind, roter Humus — stehen für das ganze Land, sind für G. gleichbedeutend mit Devonshire.

5. Endlich sprachlich-metrische Mittel, von denen der Rhythmus und die Alliteration einen besonders herzhaften Eindruck hervorrufen.

(Schlufs folgt.)

BRÜNN. F. C. STEINERMAYR.



ZU DEN "CASA GUIDI WINDOWS" DER DICHTERIN E. BARRETT-BROWNING.

Die "Casa Guidi Windows", die im Juni 1851 in London von Chapman und Hall veröffentlicht wurden, entstammen bekanntlich den ersten Jahren des Florentiner Aufenthaltes in der seit dem Tode der Dichterin (1861) mit einer Gedenktafel gezierten Casa Guidi, die dem Palazzo Pitti gegenüber an der Via Maggio gelegen ist.

Sie bilden zwei ungleiche Hälften, zwischen deren Entstehung drei Jahre verstrichen sind. Da es sich in erster Linie um politische Stimmungsbilder handelt, aus den Jahren 1847 (annähernd Oktober, November und Dezember 1847) und 1851 (1850?), so wird der Kenner der historischen Vorgänge, die sich damals im zerklüfteten Italien abspielten, sich klar sein, dafs die beiden Teile oder Abschnitte der Dichtung in grellem Widerspruche stehen müssen, und zwar nicht einzig und allein durch die politische Kurzsicht der Dichterin. Ein kurzer Sonnenblick hatte trügerisch eine baldige nationale Einigung von ganz Italien vorgegaukelt, um alsbald dem Dunkel neuer Enttäuschung für die noch recht kleine Zahl einsichtsvoller italienischer Patrioten zu weichen.

Es ist ein schöner Charakterzug der grofsherzigen englischen Dichterin, dafs sie in dem überquellenden Glücksgefühl ihrer jungen Ehe und der so ungewohnten körperlichen Gesundung die Schicksalswendungen ihrer neuen Heimat durch erhabene poetische Verklärung zu einem Gegenstande warmen Interesses der mächtigsten Staatsmänner Europas zu stempeln versuchte. Denn die "Casa Guidi Windows" sind im eigentlichen Sinne eine politische Tendenzschrift in wundersamer poetischer Verklärung. Der echt poetische Gehalt, die Tiefe des Mitgefühls, die durchlaufend künstlerische Umgestaltung

des augenscheinlich spröden Stoffes schützen die eigenartige Schöpfung vor dem Veralten. Jede erneute Lektüre des durchgereiften kleinen Kunstwerks weckt andere Eindrücke und führt schliefslich auch zu der Erkenntnis, dafs wir mit seiner Hilfe einen kristallhellen Einblick in die reine Seele der Dichterin gewinnen können. Ein kühner politischer Heroldsruf verklingt, wenn der Endsieg erreicht ist; aber dem echten Dichtermunde entströmen bei solchem weihevollen Anlasse hehre Worte und Gebote einer idealen Weltanschauung, die der eifrigst nach äufserlichem Gewinn hastenden Menschheit immer wieder in Flammenschrift vor Augen geführt werden müssen.

Da diese Verse in erster Linie an England gerichtet waren, erscheint es kaum verwunderlich, dafs sie, trotz der Beliebtheit des Dichterpaares Browning eine kühle Aufnahme fanden. Teils trug der Umstand schuld, dafs die politische Konstellation im Sommer 1851 eine wesentlich veränderte war und jedenfalls der Zeitpunkt der Veröffentlichung entweder für verspätet oder für verfrüht gelten mufs: die Jahre 1849 oder 1859 würden jedenfalls eine wärmere Teilnahme erzielt haben. Aber der politische Kern war nicht der einzige Grund vielseitiger Ablehnung.

Frederic G. Kenyon[1]) hat bei der Herausgabe der Briefe von E. B. Browning es nicht versäumt, noch andere Gründe hervorzuziehen, die einem unmittelbaren Erfolge der Dichtung hindernd im Wege standen. Kritiker und Leser staunten über Ungewohntes, das sich in keine übliche Kategorie einreihen liefs. "It stands rather apart from all the recognised species of poetry, and is hard to classify and criticise. Its political and contemporary character cut it off from the imaginative and historical subjects which form in general the matter of poetry, while its genuinely poetic emotion and language separate it from the political pamphlet or the occasional verse. It is a poetic treatment of a political subject raised to a high level by the genuine enthusiasm and fire with which it is inspired, and these give it a value which lasts far beyond the moment of the events which gave it birth ... The poem has been neglected by those who take little interest in Italy

[1]) The Letters of Elizabeth Barrett Browning edited with biographical Additions by Frederic G. Kenyon. In two volumes. London, Smith Elder & Co. 1898.

and its history, and adversely criticised by those who do not sympathise with its political and religious opinions; but with those who look only to its poetry and to its warm-hearted championship of a great cause, it will always hold a high place of its own among Mrs. Browning's writings."[1])

Kenyons Äufserungen sind vor 25 Jahren erfolgt, auch gehört er aus Tradition zum engeren Freundeskreise des Dichterpaares. Wir betrachten die Casa Guidi Windows heute aus einer neuen, rein objektiven Perspektive und haben daher das Anrecht und sogar die Verpflichtung zu einer Beurteilung von anderen Gesichtspunkten aus. Zu diesem Zwecke bedarf die Dichtung einer eingehenden Analysierung. Zunächst fällt es auf, dafs diese erste umfangreichere Dichtung aus der Ehezeit direkt an die Aufsenwelt und ihre unmittelbaren Geschehnisse anknüpft. Dies ist ein überraschend neugewählter Standpunkt der Dichterin, die seit ihrer Verheiratung mehr mit dem eigentlichen Leben in Berührung tritt.[2]) Es ist zugleich bezeichnend, dafs ihre aus jenem Zeitraum veröffentlichten Briefe so gut wie keine Andeutung in bezug auf die werdende Dichtung enthalten, dagegen aber in ausführlichen lebhaften Schilderungen den Prosa-Hintergrund zu der vielleicht gleichzeitig oder wenig später ausgeführten poetischen Plastik bilden, vornehmlich in politischen, aber auch in anderen Dingen.

In der Politik handelt es sich um sozusagen direkte Augenschau. Das Jahr 1847 hatte für Florenz unerwartete Zugeständnisse von seiten des regierenden Grofsherzogs von Toskana gebracht, insofern Leopold II. (1824—1859) liberal herrschte und der Bevölkerung zunächst eine Nationalgarde bewilligte. Am ersten Jahrestage ihrer Vermählung, am 12. September 1847[3]) sah sich das Dichterpaar den feierlichen

---

[1]) Ibid. t. II, p. 2—3.

[2]) In einem Briefe an Mrs. Martin vom 20. Oktober 1846 (kurz nach ihrer Verheiratung) geht die Dichterin bei der Schilderung ihres vorherigen Lebens im Krankenzimmer vielleicht doch zu weit, wenn sie erklärt: "Even my poetry, which suddenly grew an interest, was a thing on the outside of me, a thing to be done, and then done! What people said of it did not touch me. A thoroughly morbid and desolate state it was ...

[3]) Ibid. t. II p. 344. The grant of a National Guard was made by the Grandduke of Tuscany on Sept. 4, 1847, in defiance of the threat of Austria to occupy any Italian state in which such a concession was made to popular aspirations. (Anmerkung des Herausgebers Kenyon.)

Zug von 40000 Florentinern und anderen italienischen und ausländischen Gesinnungsgenossen an, die in Prozession nach der Piazza Pitti strömten, um ihrem Groſsherzog Huldigung und Dank darzubringen. Ein Brief E. Brownings vom 1. Oktober 1847 an Miss Mitford enthält eine eingehende Beschreibung dieser spontanen, weit über drei Stunden dauernden Volksdemonstration. Der empfangene Eindruck wird in dem erwähnten Briefe mit groſsem Eifer ausgemalt, aber die Szene wirkt in Prosa wie eine grau in grau gehaltene Skizze neben der Farbenpracht des in den Casa Guidi Windows aufgestellten Gemäldes, dessen nie verblassende Glut mit Herztönen durchtränkt ist:

> O Heaven! I think that day had noble use
> Among Gods' days! So near stood Right and Law,
> Both mutually forborne! Law would not bruise,
> Nor Right deny; and each in reverent awe
> Honoured the other . . . .[1])

Auch für die Schätze, die in den Casa Guidi Windows aus Natur und Kunst hervorquellen, weisen die Briefe Postamente auf. Für Absatz XXIX des ersten Teiles, der von Vallombrosa handelt, bieten sogar mehrere Briefe[2]) den realen Hintergrund: ein Sommerausflug nach Miltons Paradies, der nach fünf Tagen an der Strenge der Ordensregel scheiterte, da das Männerkloster, das in jener Zeit dort einzig Obdach bieten konnte, die Beherbergung von Frauen nicht gestatten durfte. In der Schilderung der Naturschönheit dieser unvergleichlichen Bergstille wetteifern in diesem Fall die Briefprosa und die kurz gedrängten Verse, die eines Miltonrahmens bedurften, um in die Kette der einzelnen Dichtungsperlen eingefaſst zu passen.

> And Vallombrosa . . . .
> . . . . where sublime
> The mountains live in holy families,
> And the slow pinewoods ever climb and climb
> Half up their breasts; just stagger as they seize
> Some crey crag-drop back with it many a time,
> And straggle blindly down the precipice! . . . . . .
> . . . . O waterfalls
> And forests! sound and silence! mountains bare,
> That leap up peak by peak, and catch the palls

[1]) a. a. O.
[2]) Briefe vom 7. August, und 20. August 1847 u. a.

Of purple and silver mist, to rend and share
With one another, at electric calls
Of life in the sunbeams, — till we cannot dare
Fix your shapes, learn your number! . . . . . .

Auf direktem belehrenden Einflufs des Gatten beruht das lebhafte Interesse der Dichterin an italienischen Kunstwerken der Architektur, Malerei und Skulptur. In England war ihr jeder Kunstgenufs auch durch ihre sie ans Haus fesselnden körperlichen Leiden stark beeinträchtigt worden. Schon in Pisa regte sich aber ihr Schönheitssinn auch nach dieser Richtung hin. I mean to know something about pictures some day. Robert does, and I shall get him to open my eyes for me with a little instruction.[1]) In Florenz loht ihre Begeisterung für die Stadt selbst, für den Dom, für die Gemälde Raphaels, für Michel Angelos Skulpturen in hellen Flammen. Wieder legen ihre Briefe hiervon beredtes Zeugnis ab: sie wird nicht müde, den Freunden in England den überwältigenden Eindruck zu schildern, den der Dom, die Stadt und die mannigfaltigen Kunstschätze hervorrufen, liest Vasari und studiert andere kunsthistorische Quellen und der Reflex spiegelt sich in vielfachem Prisma in den Casa Guidi Windows: ... here where Giotto planted

His campanile, like an unperplexed
Question to Heaven, concerning the things granted
To a great people, who, being greatly vexed
In act, in aspiration keep undaunted!

Fast parallel läuft die briefliche und die poetische Zeichnung des Florentiner Stadtprofils. Eine etwas schwer verständliche Zeile der Dichtung findet sogar in dem analogen Briefe ihren Schlüssel:

I can but muse in hope upon this shore
Of golden Arno, as it shoots away
Straight through the heart of Florence, 'neath the four
Bent bridges, seeming to strain off like bows,
And tremble, while the arrowy undertide
Shoots on and cleaves the marble as it goes,
And strikes up palace-walls on either side,
And froths the cornice out in glittering rows,
With doors and windows quaintly multiplied,
And terrace-sweeps, and gazers upon all . . . . . .

---

[1]) Brief vom 5. November 1846 an Miss Mitford.

In einem Briefe vom 26. Mai 1847 heifst es entsprechend: "Florence is beautiful ... The river rushes through the midst of its palaces like a crystal arrow, and it is hard to tell, when you see all by the clear sunset, whether those churches, and houses, and windows, and bridges, and people walking, in the water or out of the water, are the real walls, and windows, and people, and churches ...

Die Anzahl der Briefstellen, die darauf hinweisen, wie die wahrhaftigen vielfältigen Eindrücke des Florentiner Aufenthaltes sich nach allen Richtungen hin zu poetischen Traumgebilden verklärten, könnte mit Leichtigkeit um das Doppelte und Dreifache vermehrt werden. Drängender wird aber nun die Beantwortung der Frage, wie das anscheinende Konglomerat zu einer wahrhaft poetischen Einheit verschmelzen konnte. Diese im vorliegenden Falle sehr komplizierte Frage findet die beste Lösung durch eine summarisch-übersichtliche Inhaltsangabe.

Im ersten Abschnitt bildet der Enthusiasmus für das Italien der Vergangenheit wie der Gegenwart den Kitt, der die einzelnen Strophen zusammenhält. Aus allen Zeilen leuchtet und funkelt die Befriedigung der Dichterin über das neue ungewohnte Leben in Italien. Die Natur, die Kunst, die lebhafte Art der Südländer, die entwicklungsschwülen politischen Bestrebungen, die Leuchtfeuer nationaler Freiheit, die an allen Ecken Italiens aufzucken, die Tradition vergangener geschichtlicher und künstlerischer Gröfse, wie sie in keinem Lande der Erde gewaltiger zum Denker und Dichter spricht, all diese Vorzüge formen sich zu Perlen einer schimmernden Kette. Dieser für den Italienschwärmer nur allzu begreifliche Enthusiasmus blendet die Dichterin, so dafs sie verfrüht ein hoffnungsreiches Horoskop für Italiens nationale Erhebung stellt. Doch ist sie nicht die einzige, die vorschnell grofse Erwartungen für Italien hegte. Pio Nono, der neue Papst, und für Toskana Leopold II., der Lothringer und österreichische Erzherzog, haben nicht blofs Frau Browning durch liberale Velleitäten enttäuscht.

Ein völlig neuer Ideenkreis hat sich der sensitiven Seele der Dichterin eingewebt. Die Eingangsverse strahlen eine Abendstimmung wider: die glockenhelle Stimme eines Knäbleins, die, gleichsam ein Echo der Älteren, die Worte: o bella libertà,

o bella mit sehnsüchtiger Inbrunst in immer höher steigenden Tönen zum Himmel entschweben läſst, bietet den Anknüpfungspunkt zu weiteren Akkorden auf der Dichterleier, die dem Reigen italienischer Sangesbrüder, der mit Filicaja anhebt, ihren Gruſs entbietet und an die plastische Fülle von Bildern erinnert, denen das geknechtete Vaterland von jeher zum Motiv gedient hat. Mit unmutiger Gebärde wehrt die Dichterin dieser Flut schön anmutender, aber nutzloser Klagen für die Gegenwart:

> . . . . Of such songs enough;
> Too many of such complaints! Behold, instead
> Void at Verona, Juliet's marble trough!
> And void as that is, are all images
> Men set between themselves and actual wrong . . .

Mit ihren Vorsängern teilt Frau Browning die Liebe für Florenz, dessen mit Meisterschaft gezeichnetes Stadtbild sie für den fernweilenden Leser in lockender Lebensfrische entrollt. Rings brütet erwartungsvolle Stille:

> . . . . . . The mountains from without
> Listen in silence for the word said next . . . . . .

Mit unentwegter symbolischer Kraft wirkt in der politischen Schwüle Michel Angelos versteinerter Protest in der Sagrestia Nuova gegen die Willkürherrschaft von Tyrannen, deren Wappen in dem Marmorgebilde erloschen ist:

> The ashes of his (Urbino's) long extinguished race,
> Which never shall clog more the feet of men . . .

Die Erinnerung an den Übermut der Mediceer ruft das Gebahren Pieros wach, der in Festlaune Michel Angelo den Auftrag zu einer Statue — aus Schnee erteilte.[1]) Die Dichterin gestaltet diesen Künstlerunfug, den man nicht allzu ernst nehmen darf, zu einem hochbedeutsamen Moment: das Aufeinanderprallen des unvergänglichen Genies und hinfälliger Herrscherlaune, die spurlos vom Erdboden gefegt wird. Zuversichtlich schaut sie in den dämmernden Morgen der Freiheit, den die Vogelsänge und die Stimme des singenden Kindleins hoffnungsfreudig heranzaubern. Nicht in eine noch so hehre Vergangenheit soll der Blick einer Nation gebannt sein: Italien muſs die Schwäche abstreifen, keine Nation zu sein:

[1]) Hermann Grimm faſst diesen Auftrag nicht als Kränkung des jugendlichen Künstlers auf.

... but the poet's pensioner,
With alms from every land of song and dream ...

Der Totenkult ist berechtigt, aber er hat seine Grenzen:

...... We will not be oblivious
Of our own lives, because you lived before,
Nor of our acts, because ye acted well ...
But will go onwards to extinguish hell
With our fresh souls, our younger hope, and God's
Maturity of purpose ...

Es fügt sich so natürlich, dafs die Dichterin an dieser Stelle Savonarolas gedenkt, der im Volke von Florenz bis zum heutigen Tage mit treuem Gedächtnis wurzelt. Diese Feuerseele, die unerbittlich am Gewissen des sterbenden Mediceers rüttelte:

Loose Florence, or God will not loose thy soul,

sendet einen Reflex in die Seele der Dichterin, die in wenigen markigen Zügen das Sterbebett des stolzesten Fürsten vergegenwärtigt:

While the Magnificent fell back and died
Beneath the star-looks, shooting from the cowl,
Which turned to wormwood bitterness the wide
Deep sea of his ambitions ......

Ein Hymnus für den Fortschritt der Menschheit, die auf den Taten ihrer grofsen Toten Neues aufbaut, lehnt sich wirksam an die Bibeltradition, die von Jubal, Asaph, Miriam zu Davids Harfe hinüberführt. Von diesen Betrachtungen gleitet der Blick der Dichterin hinüber zu den Kleinodien von Santa Maria Novella, Machiavelli, Orgagna, Cimabue und Giotto tauchen auf in einem goldenen Rahmen, der um die bekannten Daten der Kunsthistorie gefügt wird. Jetzt naht das harmonienreiche Präludium seinem Abschlufs mit neuen wechselnden Bildern, die einer mafsvollen Beschränkung des Totenkults nochmals das Wort reden sollen. Die Tränenkrüge müssen, mit frischem Öle aus dem Olivenhaine gefüllt, als neue Leuchte in die Zukunft strahlen.

Genug der Stimmungsbilder. Die Dichterin taucht nun ihren Griffel in die lebensvolle Gegenwart und läfst wie in einer Blitzlichtaufnahme den Volkszug vorüberwallen, der seinem liberalen Herrscher kindliches Vertrauen schenkt. Genau wie die Dichterin, die das Porträt Leopolds II. so lebensvoll skizziert, dafs der Eindruck auf den Leser mit dem

des besten Malers wetteifert. In einem ganz natürlichen Rundgange werden wir zu Dantes Stein geleitet, an dem der Volkszug seine Aufstellung genommen hatte. Eine hehre Apostrophe an Dante, die keinerlei Anklänge an früher Gesagtes aufweist, bildet die nächste Perle in der schmelzreichen Verskette. — Mit einem Male wechselt der Ton der Dichtung. Aus der räumlich noch so weihevollen Enge folgt der Aufflug zu den höchsten Bestrebungen der Menschheit. Italien soll sich nicht mit Manifestationen begnügen, soll seinen unbeugsamen Willen bekunden:

> ... Austrian Metternich
> Can fix no yoke unless the neck agree ...

Nicht als ob die Dichterin den furchtbaren Greueln des Krieges das Wort reden wollte. Sie predigt mit Engelszungen, dafs die christliche Liebe bald überall den Ausschlag geben soll. Ein echter Dichtertraum, der seinen schwanken Gipfel in der Hoffnung findet, die sie auf England setzt. Sie fleht, sie mahnt, sie beschwört ihr Vaterland, allen anderen Nationen ein Vorbild der Gerechtigkeit und des Edelmuts zu werden:

> ... Instruct how clear calm eyes can over awe,
> And how pure hands, stretched simply to release
> A bound-slave, will not need a sword to draw
> To be held dreadful. O my England, crease
> Thy purple with no alien agonies
> Which reach thee through the net of war! ......

Helping not humbling soll die englische Nation sein! Welcher bittere Gegensatz für alle Zeiten zwischen Dichtertraum von Menschlichkeit und der kaltblütigen Härte der Diplomaten.

Wir in der Gegenwart lächeln bitter zu solcher Fürsprache aus englischem Munde.

Wie bedauerlich aber, dafs Blackwoods Magazine die Fühler einzog und die Kastanien nicht aus dem Feuer holen wollte.[1]) So blieb der erste Teil der Casa Guidi Windows einer dreijährigen Verschleppung bis zur Vollendung des zweiten Abschnitts preisgegeben.

Mit dem Appell an England war der Höhepunkt dichterischer Beredtsamkeit erklommen. Was nun folgt, verdient nicht uneingeschränkte Bewunderung, obwohl die Erhabenheit

[1]) Nach einer brieflichen Äufserung vom 2. Oktober 1849.



des Gedankenfluges, die Meisterschaft des sprachlichen Ausdrucks und die Schönheit der Bilder auch weiterhin begeistert. Bereits setzt leise der Ton der Ernüchterung ein; das Pathos und die Gesten des Südländers versprechen zuviel, während es der Dichterin mit jedem Worte heiliger Ernst ist. So folgt denn in den nächsten Strophen eine psychologische Erwägung, was eigentlich für die Neugeburt einer Nation not tut. Das läppische Spiel mit der "civic guard", den "lappets on your shoulders" pafst nicht zum Ernst der Lage.

> To grant the "civic guard" is not to grant
> The civic spirit, living and awake.

Erst wenn das Volksgewissen erwacht ist, hat ein Führer Aussicht auf Erfolg. Italien braucht God's light organised in some high soul, crowned capable to lead

> The conscious people, — conscious and advised, —
> For if we lift a people like mere clay,
> It falls the same.

In diesem kritischen Augenblick konzentrierte der neugewählte Papst Pius IX. die Hoffnung aller Patrioten. Frau Browning spricht in ihrer Vorrede der "Casa Guidi Windows" von einer epidemischen Fallsucht des Enthusiasmus für das Oberhaupt der Kirche. In der Tat bekundete Pius in seiner neuen Würde die Neigung zu Reformen und Antipathie gegen die österreichische Gewaltherrschaft. Sogar eine Kriegserklärung an den verhafsten fremden Eindringling riskierte das päpstliche Oberhaupt in der weiteren Verkettung der Ereignisse. Die Dichterin gedenkt der Wünsche, die das Verhalten Pios in den Gemütern weckte. Aber sie zaudert:

> A Pope? Ah, there we stop and cannot bring
> Our faith up to the leap, with history's bell
> so heavy round the neck of it — albeit
> We fain would grant the possibility
> For thy sake Pio Nono!

Ihr fehlt der Glaube; denn der Gang der Weltgeschichte warnt vor Helfern, die trotz guten persönlichen Willens gehemmt sind. Die nun angereihten religiösen Betrachtungen, selbst das weihevolle Credo der Dichterin befremden uns etwas, insbesondere auch ihre leidenschaftliche Invektive gegen das unduldsame Gebahren der christlichen Kirchen und die Schatten-

flecke, die im Laufe der Jahrhunderte den Glanz der päpstlichen Tiara getrübt haben. Wer wird ihr aber nicht beipflichten, dafs der päpstliche Arm gelähmt ist durch die Rücksicht auf die gesamten christlichen Völker, und ihrer Schlufsfolgerung zustimmen, dafs die päpstliche Verantwortung gewisse Fesseln auferlegt:

. . . . He is good and great
According to the deeds a pope can do;
Most liberal, save those bonds; affectionate,
As princes may be; and, as priests are, true —
But only the ninth Pius after eight,
When all's praised most.

Sie hat augenscheinlich viel nachgedacht über die Möglichkeit, ob der höchste Kirchenfürst der Retter der italienischen politischen Freiheit werden könnte, und kleidet ihre betrübliche Erkenntnis in ein den Märchenschätzen entlehntes Gleichnis:

He's pope — we want a man! his heart beats warm,
But, like the prince enchanted to the waist,
He sits in stone, and hardens by a charm
Into the marble of his high throne high-placed!
Mild benediction, waves his saintly arm —
So good! But what we want's a perfect man,
Complete and all alive: half travertine
Half suits our need, and ill subserves our plan . . .

Unwillkürlich atmet der Leser wie befreit auf, wenn die Dichterin von diesem heiklen, den Zeiten entsprechend unvermeidlichen Thema hinübergleitet zu dem an Irrlicht gemahnenden flackernden Patriotismus der Florentiner. Die alten Wahrzeichen der Stadt, die neun Tore, steigen mit ihrer stolzen Vergangenheit vor ihr auf, die grofsen Geister eines Dante, Ariost und Petrarka, die über Florenz in alle Ewigkeit schweben!

. . . . Ye bring swords,
My Tuscans? Why, if wanted in this haze,
Bring swords, but first bring souls! — bring thoughts
and words
Unrusted by a tear of yesterday's . . .

Mit einem neuen Appell an fremde Hilfe, diesmal an alle Länder, die von dem Quell der Schönheit Italiens befruchtet worden sind,[1]) Frankreich, Spanien und England, dem Shake-

[1]) Deutschland scheint niemals für E. Browning in Betracht zu kommen.

speare und Milton italienische Lorbeeren gepflückt haben, reihen sich die heifsen Wünsche für die Befreiung Italiens von fremdem Joche zu einem harmonischen Bunde. Miltons Name wird zum Anlafs, Vallombrosas zu gedenken, und die Liebe für das Land, das solche Schönheit birgt, klingt aus in einen dankerfüllten Hymnus aller, die im herrlichen Süden Vergessenheit des grauen Alltags suchten und im rauhen Norden zu allen Zeiten die Sehnsucht nach Italien in vorahnende Träume gestalteten, ehe es ihnen vergönnt war, die Alpen zu überschreiten:

> . . . . How oft indeed,
> We all have sent our souls out from the north,
> On bare white feet which would not print nor bleed,
> To climb the Alpine passes . . .

Die Schlufsstrophe des ersten Teiles beleuchtet die tapferen Kämpfer in Neapel, in Palermo. Das Blut der echten Patrioten fliefst als Sühnopfer für die erstrebte Freiheit des geknebelten Volkes:

> And though your ends were hopeless, we should bless
> Your cause as holy.

Der erste Freiheitstraum war zerronnen. Die Ablehnung der Veröffentlichung der begeiserten Strophen von seiten des Blackwood Magazines wurmte die Dichterin, die ursprünglich wohl keine Fortsetzung der Casa Guidi Windows geplant hat. Vielleicht eher im Falle eines politischen Triumphes Italiens eine Jubelhymne. Drei Jahre später reihte sie als Resultat von Gegenstimmungen eine kürzere Fortsetzung an den ersten soviel zuversichtlicheren Appell an die Nationen und fand wenigstens einen willigen Verleger für ihre politische Dichterneigung.

Was besang sie fernerhin in dem zweiten Teile der Casa Guidi Windows? Ihr Herz, das in unentwegter Liebe für Italien schlug, wogte rastlos zwischen Widersprüchen hin und her: bald führte die Wehmut, bald die Ironie, bald der Groll, bald hilfesuchendes Mitleid den Dichtergriffel. Jeder Freund oder gar Volksgenosse einer in fremde Abhängigkeit geratenen Nation wird Frau Brownings in wechselnder Form bekundete Trauer lebhaft nachfühlen können.

Sie spinnt zunächst den Faden der Kontemplation geschickt hinüber zu der seligen Feierstimmung jenes Abends, der durch

die Glockenstimme des singenden Kindes prophetisch verklärt schien. Aber zarte Kindlein schlafen unvermittelt wieder ein, und Florenz, das in Schlummer zurückgesunkene, gleicht ihnen leider. Möge dieser Schlummer es zum tatkräftigen Manne heranreifen lassen! Nur die Denker und Dichter warten bekümmert weiter. Sie quält die Erinnerung an die geknickte Hoffnung, die sie töricht an Fürstennamen knüpften. Dieser zerstörte Wahn führt zu einem Ausbruch unverhohlener Bitterkeit gegen die Harthörigkeit Leopolds II. Fieberhaft erregt übermalt die Dichterin sein zuerst hoffnungshelles Porträt mit den düstersten Farben, die ihrem Pinsel zu Gebote stehen:

> We turned the mild dejection of thy face
> To princely meanings, took thy wrinkling cares
> For ruffling hopes, and called thee weak, not base.

Wie eine Rechtfertigung ihrer Kurzsichtigkeit klingt der fünfte Strophenabsatz. Die Lehre der Geschichte ist von ihr verabsäumt; Brutus schaut mit vorwurfsvollem Blicke auf die unverständliche Leichtgläubigkeit. Doch die Dichterin schützt sich gegen den Angriff der überlegenen Weltklugheit hinter einem rührenden, echt weiblich anmutenden Schild. In der seligen Vorahnung baldigen Mutterglücks hat sie den Treueid des toskanischen Groſsherzogs für unverbrüchlich angesehen, denn:

> I saw the man among his little sons,
> His lips warm with their kisses while he swore, —
> And I, because I am a woman, I,
> Who felt my own child's coming life before
> The prescience of my soul, and held faith high,
> I could not bear to think, whoever bore,
> That lips, so warmed, could shape so cold a lie.

Diese weiche begreifliche Stimmung macht alsbald bitterster Ironie Platz, die sich zugleich gegen den meineidigen Fürsten und gegen das kindische Gebaren der Volksmassen wendet. Die Briefe [1]) aus jener Zeit stimmen direkt ein Spottlied an gegen den unreifen Geist, der in den Köpfen rumort und kommunistische Wahngebilde erzeugt. Doch die gesteigerte Bitterkeit erhellt blitzartig die Wurzel des Übels und alles Miſslingens einer Nation:

[1]) 24. August, 3. Dezember 1848, 30. April (Grand Duke out, Grand Duke in), 2. Mai, 11. August 1849 u. a. m.

An ignorance of means may minister
To greatness, but an ignorance of aims
Makes it impossible to be great at all.

Zielbewufst wird jede Nation, auch die italienische, zur Selbsthilfe erstarken.

Die nächsten Strophen bieten eine zeitgemäfse Ausmalung der Unschlüssigkeit. Guerazzi[1]), der mit Hosianna begrüfst wurde, versinkt schon als seelenlose Puppe in den Kulissen, und der geflohene Grofsherzog steigt zu einer neuen Rolle hervor. Das düstere Gegenstück zu der sonnenhellen Volksdemonstration aus dem Herbstmonde 1847, die Rückkehr, begleitet E. Browning wie mit einem vorläufigen Totengeläute.[2]) Starrende österreichische Bajonette umschirmten den zurückgeleiteten Grofsherzog. An der Kappe jedes Kriegers hängt das trügerische Friedenssymbol des Olivenblattes! Doch der Blick der Dichterin haftet jetzt divinatorisch an dem Gang der Weltgeschichte:

You kill worms sooner with a garden-spade
Than you kill peoples: peoples will not die ...

Aber gleifsnerische Versprechungen von einem Frieden, der kein Friede ist, sondern das grausamste Unrecht unter der glühenden Asche weiterbrüten läfst, ist schlimmer als offener Kriegsgreuel. Mit Feuerzungen kämpft E. Browning gegen diese Heuchelei, die sich hinter der Maske eines Friedensengels birgt.[3])

O Lord of Peace, who art not Lord of Righteousness,
Constrain the anguished worlds from sin and grief,
Pierce them with conscience, purge them with redress,
And give us peace which is no counterfeit!

Der Blick aus den Fenstern der Casa Guidi ist trüb geworden. Der Fels Petri hat versagt in den politischen Meeresstürmen. Doch ein neuer Stern ist am düsteren Horizonte in makelloser Reinheit heraufgezogen, Mazzini:

---

[1]) Haupt der toskanischen Republik während der kurzen Abwesenheit des Grofsherzogs.

[2]) Brief vom 11. August 1849 an Mrs. Jameson: "I despair of the republic or rather of Italy altogether. The instructed are not patriotic, and the patriots are not instructed. We want not only a man, but men ...

[3]) Die Schlacht bei Novara (23. März 1849) und die daran anknüpfenden weiteren Mifserfolge brachten einen vorläufigen Stillstand in die Freiheitsbestrebungen.

...... Let thy weft
Be of one worf and warp, Mazzini! — stand
With no man of a spotless fame bereft —
Not for Italia! ......

Aus der reinen Höhenluft des politischen Ideals senkt die Dichterin zum Schlufs die Fittiche zurück zum irdischen Getriebe. England ist in diesem Momente von ganz anderen Interessen bewegt. Eine grofse Ausstellung, an der alle Kolonien und exotischen Völker sich beteiligen, ist im neuerbauten Crystal Palace in Szene gesetzt. Die Handelsgier und die Freude am Luxus läfst nicht Raum für fremdes Leid. Wird über dem weltlichen pomphaften Getöse der Mahnruf der Dichterin ungehört verhallen? Hat keine Nation Zeit für fremde Qualen auf ein Heilmittel zu sinnen? Wo bleibt das Streben nach höherem Seelenkult und echtem Christentum? Jetzt entlockt die Dichterin ihrer Harfe den schrillsten Weckruf für die dringend erforderliche politische Nächstenhilfe:

O gracious nations, give some ear to me!
You all go to your Fair, and I am one
Who at the roadside of humanity
Beseech your alms, — a justice to be done.
So prosper.

Die Schlufsakkorde verhallen nach diesem letzten Aufschrei in gedämpften Hoffnungstönen, umrahmen mit einem stimmungsvollen Vergifsmeinnichtkranze Garibaldis jung hinsterbende Gattin und flechten ein stolzes Lorbeergewinde für die Grabstätte des Heldenfürsten Karl Albert.

Die Casa Guidi Windows sind ein politischer Denkstein der Geschichte Italiens, sie sind auch ein Flammenzeichen in alle Zukunft für die Völker, die sich aus der Versklavung zur nationalen Freiheit durchringen müssen.

In dem Werdegang der englischen Dichterin aber sind sie (trotz einiger Entgleisungen, wie z. B. in der Papstinvektive) ein neues eigenartiges Meisterwerk, das für den Literarhistoriker dreifachen Wert besitzt. Die Casa Guidi Windows beweisen erstlich, dafs für den echten Dichter jedes Thema, jeder Stoff[1]), jedes Motiv eine Goldgrube ist. Zweitens, dafs der Dichter, wenn er den persönlichen Egoismus möglichst

[1]) Man vergleiche z. B. die schillernde Pracht exotischer Bilder zur Ausstellung. C. G. W. II Str. XX.

abstreift, dazu berufen ist, edle menschliche Instinkte in weitesten Kreisen zu wecken. Endlich, dafs die wahre Gröfse des Dichters auf der Gesinnung beruht, die auf ihren Fittichen auch den Alltagsmenschen gelegentlich in reinere Sphären der Ideenwelt emportragen soll.

Die Casa Guidi Windows sind, abgesehen von ihrem Inhalt, aber auch das Muster der Formvollendung. Die Sprache ist markant ausgeprägt, die Fülle der Bilder von anschaulichster Plastik, und der endlos quellende Wortschatz der englischen Sprache ertönt hier gleich allen Registern eines bald majestätisch brausenden, bald innig verklingenden Orgelspiels.

MÜNCHEN. M. J. MINCKWITZ.

Korrekturvermerk.

In Band 49 N. F. 37

S. 377, Z. 22 lies: zusammenhängt, ist statt zusammenhäng,t ist.

„ 381, „ 2 v. u. lies: *man* statt *ma*.

OTTO B. SCHLUTTER.



Borcherdt, Hans Heinrich, Der Renaissancestil des Theaters. Ein prinzipieller Versuch. 1926. 44 S. mit 10 Tafeln. gr. 8. (Sonderdruck aus Die Ernte, Festschrift Franz Muncker.) ℳ 2,50

Brinkmann, Hennig, Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter. 1925. VI, 110 S. 8. ℳ 5,50

Cysarz, Herbert, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System. 1926. 304 S. 8.
geh. ℳ 10,—; Ganzleinen gbd. ℳ 12,—

Inhalt: Vorwort: Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft. — Zeit und Raum. — Individualität. — Gestalt. — Entwicklung. — Kultur. — Freiheit und Sittlichkeit. — Anhang: Hauptfragen einer geisteswissenschaftlichen Dramaturgie.

Mabinogi, Die vier Zweige des, (Pedeir Ceinc y Mabinogi). Mit Lesarten und Glossar herausgegeben von Ludwig Mühlhausen. 1926. XI, 144 S. 8. ℳ 7,—

Neumann, Friedrich, Der Altonaer „Joseph“ und der junge Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte der neuhochdeutschen Reimsprache. 1926. 41 S. gr. 8. (Sonderdruck aus Germanica, Festschrift Sievers.) ℳ 1,20

Rooth, Erik, Altgermanische Wortstudien. 1926. IV, 122 S. gr. 8. ℳ 6,—

Strich, Fritz, Natur und Geist der deutschen Dichtung. 1926. 29 S. gr. 8. (Sonderdruck aus Die Ernte, Festschrift Franz Muncker.) ℳ 1,20

Studien zur englischen Philologie. Herausgegeben von Lorenz Morsbach und Hans Hecht. gr. 8.

59. Johannes Michael Toll, Niederländisches Lehngut im Mittelenglischen. Ein Beitrag zur englischen Wortgeschichte mit Benutzung einer von Dr. O. Zippel † handschriftlich hinterlassenen Materialsammlung. 1926. XXII, 102 S. ℳ 6,—

Texte und Forschungen zur englischen Kulturgeschichte. Festgabe für Felix Liebermann zum 20. Juli 1921. gr. 8. 369 S. Mit einem Bildnis und zwei Tafeln. ℳ 11,—; gbd. Halbfrz. ℳ 18,—

Inhalt: E. Sievers, Zum Widsith. — B. Fehr, Altenglische Ritualtexte für Krankenbesuche, heilige Oelung und Begräbnis. — K. Wildhagen, Das Kalendarium der Handschrift Vitellius E. XVIII. — M. Förster, Keltisches Wortgut im Englischen. — L. Morsbach, Drei englische Urkunden des XV. Jahrh. — A. Brandl, Zur Vorgeschichte der *Weird Sisters* im „Macbeth“. — A. Goldschmidt, Der angelsächsische Stil in der mittelalterlichen Malerei. — Ch. Frh. von Schwerin, Zur Entwicklung der Teilnahme im angelsächsischen Recht. — H. Boehmer, Das Eigenkirchentum in England. — F. Salomon, Das Problem der Organisation des britischen Weltreichs.

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale).

Ausgegeben August 1926

ANGLIA

ZEITSCHRIFT

FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON M. TRAUTMANN UND R. P. WÜLKER

HERAUSGEGEBEN

VON

EUGEN EINENKEL

NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN

BAND L. 3. HEFT

NEUE FOLGE BAND XXXVIII



MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE (SAALE)

1926

INHALT.

Seite

Abgeschlossen Anfang August 1926

Das nächste Heft erscheint im Oktober 1926.

Manuskripte für das Januar-Heft 1927 werden (unter Beilegung des Portos für event. Rücksendung!) bis spätestens Ende Oktober 1926 erbeten an Professor Dr. **Eugen Einenkel**, Überlingen am Bodensee, Goldbach 6.

! In Folge von Raummangel mufs sich die Redaktion die Annahme von Dissertationen bis auf weiteres versagen!

Die für die 'Anglia' bestimmten Rezensionsexemplare neu erschienener Druckschriften sind zu senden an: Prof. Dr. Max Mann, Herausgeber des 'Beiblattes', Frankfurt a/M., Humbrachtstrafse 11.

Die Herren Mitarbeiter werden höflichst ersucht, Manuskripte druckfertig einzusenden und in den Korrekturbogen nach Möglichkeit solche Änderungen zu vermeiden, die mit Zeilen- oder Seitenumbrechung verknüpft sind. Die Verlagsbuchhandlung trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße. Etwaige Mehrkosten werden von dem Autorenhonorar abgezogen.

BEOWULFIANA.

I. Textual Notes.

(Continued.)

785. *þara þe of wealle wop gehyrdon.* Lawrence (*JEGPh.* 23.297) suggests that the frightened Danes "may have taken refuge on the wall surrounding the *tūn*". This is less forced than Sievers's explanation of *weall* as 'shore'.

804. *ac he sigewæpnum forsworen hæfde.* A new but unsuccessful attempt to explain Grendel's immunity from weapons was made by E. D. Laborde (*MLR.* 18.202 ff.), who took this to mean that he [Beowulf] had rejected the use of weapons. But this would be equivalent to attributing a comparatively modern sense to the verb. A satisfactory parallel of the Beowulfian use of the verb 'bewitch' ('make useless by a spell'), is found in the Corpus Glossary, Sweet, *OET.* 57.660 *forsuor* 'defotabat', i. e. 'devotabat' (cf. Lindsay's edition), see B.-T. Suppl.

810. *modes myrðe.* Holthausen's explanation of *myrð*(*u*) as 'affliction', though objected to again by Lawrence (*JEGPh.* 23.297 f.), is fully borne out by the parallel passages referred to in Ed., to which Guðl. 557 f., OS. Gen. 252 f. could be added (Kock, *Angl.* 42.105). The striking agreement noted shows not only that the verb *gefremman* (OS. *gifrummian*) is construed with two parallel objects, but also that the dative whenever it is added (Beow. 474 ff., 591 ff., 2003 ff.) refers equally to both objects. Lawrence's question: "Is it not stylistically allowable to say that Grendel performed 'much of crime, the joy of his heart'?" leaves out of account the dative *manna cynne.* The association of *myrran* with *mod* was not unfamiliar in Old English poetry, see Jul. 412 *mod gemyrred*, Andr. 746 *mode gemyrde*, Met. Boet. 8.44 *mod amerred*, cp.

Jul. 337 f. *gif soðfæstra / þurh myrrelsan mod ne oðcyrreð.* Similar prose examples: Cura Past. 415. 35 f. *mod ... wyrð amierred*, OE. Cato (ed. Nehab) 26 *þæt yrre oft amyrreð monnes mod.*

865 ff. (*... hleapan leton,*) *on geflit faran fealwe mearas, / ðær him foldwegas fægere þuhton, / cystum cuðe.* Which of the preceding nouns is referred to by *cystum cuðe*? It might seem more natural to find the excellence of the horses praised than that of the roads[1]); the intervening clause, 866 *ðær him foldwegas fægere þuhton* (cp. Gen. 1804, see *ESt.* 42. 329) would hardly be more remarkable than, e. g., l. 2637. Still, the author probably meant the roads, as in 1633 f. *foldweg mæton, / cuþe stræte.* (Cf. Panzer, *Beowulf*, p. 282, no. 3.)

870 f. *word oþer fand / soðe gebunden.* Otfrid's remark, I 1. 8, applied to the practice of poets: *iz dunkal eigun funtan, zisamane gibuntan,* is far from being an accurate parallel (*funtan* probably meaning 'devised'), but the semi-parenthetic nature of his statement could be cited in favor of Rieger's famous interpretation of the Beowulfian phrase. — As to the true alliterative 'binding' (*soðe gebunden*), cp. the expression *with lel letteres loken* Sir Gawain and the Green Knight 35.

902 ff. *He mid Eotenum wearð / on feonda geweald forð forlacen, / snude forsended.* Kock (*Angl.* 45. 117) places a comma after *wearð*, taking *mid Eotenum* and *on feonda geweald* as parallel terms; in other words: Heremod was treacherously 'sent to the Jutes'. This is stylistically illuminating.[2]) However, as long as there is no real certainty about the course of the events alluded to, no finality of interpretation seems possible. If Heremod of his own accord sought refuge among the Jutes, he would have found himself *mid Eotenum* as Ecgþeow did *mid Wilfingum* 461.[3])

---

[1]) Of course, even the king could be called *cystum gecyþed*, 923.

[2]) The interesting parallel mentioned, Oros. 228. 13 f., where *mid him* (cp. '... consulem adversus se missum ...') could be freely rendered by 'against him', would carry more weight, if it were not open to the suspicion of a scribal blunder caused by the two following *mid*'s.

[3]) Kock's stylistic explanation will be approved by those who are willing to accept Neckel's interpretation of the Heremod allusion in regard to *mid eotenum* (sic) and *sið* 908, cp. 1714 f. (*Die Überlieferungen vom Gotte Balder* [1920], pp. 55 ff.) The Beowulfian passages, according to

948 f. *heald forð tela / niwe sibbe.* Some light is shed on the meaning of the phrase by the passage, Hel. 321 f.: *lesti thu inka winitrewa / forð so thu dadi, endi hald inkan friundskepi wel.*

968. *no ic him þæs georne ætfealh.* **1508** *no he þæs modig wæs.* **2423 f.** *no þon lange wæs / feorh æþelinges flæsce bewunden.* In these three clauses Kock (*Angl.* 43. 304, 46. 83 f., cf. *J. J. J.*, p. 67), recognizes a Germanic idiom, which he supports by examples from other dialects (Old High German, Old Norse, Old Swedish). Translation: 'however eagerly I clung to him'; 'no matter how brave he was'; 'however long his life had been bound in flesh'. It is one of his fine discoveries deserving to be accepted, though with a certain reservation as to details.

The first example, which does not even necessitate a new rendering, is perfectly clear and shows how such an idiom could arise. 'I could not prevent him from getting away; [I pressed him hard, but] I did not press him so hard [that he had to stay in my power].'[1]) By analogical extension of this usage, the logical basis was liable to be shifted, and, at the same time, the (elliptical) main clause tended to become a syntactically subordinate clause. — Regarding the second case, it should be noted that this explanation requires a change of the MS. reading *þæm* to *þæs.* Does this show that even the Anglo-Saxon scribe failed to understand the subtle tenor of the phrase? — As to the third case, it is not certain that *þon* could be employed in the same way as *þæs, to þæm* (*to þon*); in view of the regular use of the comparative with *þon*, a contamination of two constructions, *no þon leng* and *no . . . lange* remains a possibility.[2]) At any rate, the new interpretation makes excellent sense, see 2341 ff., 2344: *þeah ðe hordwelan heolde lange.*

Neckel, seem to reflect the story of Heremod's riding to hell (in order to rescue his brother Balder). In any case, the poet has very successfully obscured his allusions.

[1]) Cp. Sat. 517 *næs nan þæs stronglic stan gefæstnod, / þeah he wære mid irne eall ymbfangen, / þæt mihte þam miclan mægne wiðhabban*; Disc. of Soul 97 f.

[2]) Cp. Phoen. 480 *ne biþ him wynne hyht, / þæt hy þis læne lif long*[*e*] (MS. *long*) *gewunien.*

The corresponding construction with the subjunctive, which became stereotyped in the better known *never so* (*ever so*) combination, is seen in its initial stage, Gen. (B) 832, cf. *Angl.* 49. 368.

1013 ff. Kock (*Angl.* 46. 75 ff.) skillfully defends the MS. reading *þara* (which had been retained in earlier editions), assigning to *magas* the unobjectionable wider sense of 'compatriots', 'countrymen'. He would place a semicolon (or even a full stop) after *gefægon*, making 1013—14[a] refer to the retainers, 1014[b]—17[a] to Hroðgar and Hroðulf. This view of the context fails to give complete satisfaction. The separation of *fægere geþægon* etc. from *fylle gefægon* leaves us with an uneasy feeling. If we mean to keep *magas þara*, we might as well regard the entire period, 1013—17[a], as an unbroken unit, devoted entirely to the two royal persons; *magas þara* would then be in direct relation to *mægþe* 1011. But this, again, would not improve the situation. *Non liquet.*

1022. It cannot be denied that the *hiltecumbor* of the MS. — as recently observed by Holthausen, *Beibl.* 34. 355 — is a strange phenomenon. The question, then, seems to be whether it is more venturesome to print *hroden hiltcumbor* or *hroden hildecumbǫr.* When doctors disagree ...

1174. *nean ond feorran þu nu hafast.* Whether we supply mentally, as the object, 'gifts' or, better (Kock, *Angl.* 46. 80), 'people', the text is obviously inadequate.

1210 f. Both the life, *feorh* (no need of *feoh*), and the armor, *breostgewædu*, of the king, passed into the possession of the Franks. The parallel use of the terms is perfectly natural. Cp. Mald. 124 f. *hwa þær mid orde ærost mihte / on fægean men feorh gewinnan*; Nibel. 2241 (. . . *den spilman,*) *dem der küene Hildebrant sîn leben an gewan*; on the other hand, Hildebr. 55 f. *doh maht dû nû aodlîhho . . . in sus hêremo man hrusti giwinnan.*

1214. *hreawic heoldon.* Kock's contention (*Angl.* 46. 80 f.) that the sense of the (ἅπαξ) *hreawic healdan* must be the same as that of the stereotyped *wælstowe wealdan* (*geweald agan*), is based on a theoretical possibility. The Old Norse *velli halda* is not sufficient to prove it. That the Geats did not have control of the battle-field is, of course, clear. Even in that passage, 2354 ff., where the author, referring to the same event, wishes to emphasize Beowulf's valor, he has to admit

that the hero returned alone, *earm anhaga* 2368. No doubt, the bodies of the Geats covered the battle-field. Apart from the parallels quoted in Ed. (Jud. 322, Exod. 590 f., Beow. 3034), mention may be made of the German 'bleiben'; 'unser zweiter Mann ist geblieben'; Ludwigsl. 41 *bilîbit her thâr inne.*

This use of *hreawic healdan*, it should be added, is unmistakably idiomatic.

Years ago, the Vergilian parallel: 'eadem mox arva tenebis' (Aen. X 741) was cited (*Arch.* 126: 350). More recently, 'to become a landowner in France' came to be known as a vigorous kenning for 'to fall in battle'.

The only means of vindicating the alternative interpretation as a possible one has been so far to take (*Geata*) *leode* as genitive singular, which is far from probable, the more so as *æfter guðsceare* is to all appearances used absolutely. And the construction of *Geata leode* as variation of *wæl* is not particularly inviting.

1223 f. ... *swa sæ bebugeð / windgeard weallas.* Is *windgeard* subject or object? We recall at once *windige weallas* 572, *windige næssas* 1358. However, in a case of asyndetic parataxis like *wudu wælsceaftas* 398, the compound member normally occupies the second place;[1]) hence, *windgeard* was probably meant as variation of *sæ*. A somewhat similar use in Old Norse is mentioned by Kock, *Angl.* 42. 110.

1231. *do* (MS. *doð*) *swa ic bidde.* Kock's defense (*Angl.* 44. 246 f.) of the interpretation 'the retainers do (*doð*) my bidding' deserves careful consideration. Perhaps, it is strange that *Wealhþeow* (who is, indeed, the king's superior in diplomacy) would thus seem to arrogate to herself the right to give orders to the men at court. But then, in this address to Beowulf, she also speaks of *suna minum* 1226, whereas in her previous speech to Hroðgar she mentioned *uncran eaferan* 1185. That the close of her address, by dropping the imperative, would lose in force, cannot be denied; but it is also true that her previous address ends in a similar pointless way. Arguments for the imperative *do* are given in Ed. The question is, then, whether or no a scribal mistake of the transmitted text is considered a probability in this instance.

---

[1]) Andr. 494 *þryðbearn hæleð* is to be considered an error for *þ. hæleða*; Beow. 150, 410 *undyrne cuð* proves little.



1240. *beorscealca sum.* The rendering 'many a one of the beer-drinkers' has met with adverse criticism. As to *beorscealc*, my remarks, *Angl.* 46. 233 f., might be supplemented by Liebermann's statement (*Gesetze der Angelsachsen* II 312 [Sachglossar]): „Trinken bezeichnet den Menschen (wie Brotessen bei Homer *σιτοφάγος* und *οἳ ἀρούρης καρπὸν ἔδουσιν,* Odyss. IX 191; Il. VI 142) so sehr, dafs 'Biertrinker' für 'Mann' steht; Budde, *Bedeutung der Trinksitten* 87." — That the singular *sum* is used here in the collective sense of 'many a one', has been disputed by Lawrence, *JEGPh.* 23. 298. There is indeed no definite proof of it. The possibility that the poet really had in mind 'a certain one' is admitted. Whether in that case *fus ond fæge* should be termed the 'psychological predicate' is perhaps a mere matter of taste.

1321 ff. *Hroðgar maþelode, helm Scyldinga: / Ne frin þu æfter sælum! Sorh is geniwod ...* Among the Vergilian parallels entered in my notes long ago but excluded from the published paper, *Arch.* 126. 40 ff., 339 f., is the following: Aen. VI 867 ff. 'tum pater Anchises lacrimis ingressus obortis: / o gnate, ingentem luctum ne quaere tuorum ...' Both passages emphasize the grief over the death of a great warrior; thus VI 879 'non illi se quisquam inpune tulisset / obvius armato, seu cum pedes iret in hostem ...' may be compared with Beow. 1326 ff. (A reminiscence of this kind can hardly be held to militate against the supposition mentioned in footnote 1.)

1342 f. *se þe æfter sincgyfan*[1]) *on sefan greoteþ, / hreþerbealo hearde.* The construction of *greoteþ* with *hreþerbealo*

---

[1]) Some time ago, I ventured the suggestion (*Angl.* 46. 236 n. 2, cf. *Arch.* 115. 180 n.) that in speaking of the generous hand: *nu seo hand ligeð, / se þe eow welhwylcra wilna dohte* the author had in mind the beautiful legend of King Oswald's hand as told in Bede's *H. E.* III, c. 6. If it be objected that the idea of 'open-handedness' needs no special explanation (see Wids. 71 ff.: *se* [*Ælfwine*] *hæfde ... leohteste hond lofes to wyrcenne, / heortan unhneaweste hringa gedales*; Bede III, c. 14 [Oswini]: 'manu omnibus ... largus'), the mention of an additional parallel is in order. On reaching Grendel's *mere*, the Danes experience new sorrow, *syðþan Æscheres / on þam holmclife hafelan metton* 1420 f. Similarly, St. Oswald's head was placed by his enemies on a stake: *H. E.* III, c. 12: 'caput et manus ... iussit rex, qui occiderat, stipitibus suspendi' and later carried away by his successor Oswiu: 'quo post annum veniens cum exercitu ... Oswiu abstulit ea'; cp. Ælfr. Saints XXVI 165 *and rad mid werode /*

hearde as object, which is mentioned in Ed. as a remote possibility, is claimed to be the correct one by Kock, *Angl.* 46.82. That *greotan*, like *gretan, wepan, cwiðan*, can be used transitively as well as intransitively need not be doubted. Nor is it to be denied that the principle of variation may be successfully invoked again. Still, the question should at least be asked whether a loosely connected, sometimes 'semi-exclamatory' noun phrase may not occasionally have to be tolerated. Beow. 936 and 2035 have been suggested as illustrations, although the latter instance admits of another explanation (see note, below). Also Gen. (B) 334 is to be considered in this connection (cf. *P. P. P.*, p. 13, *JEGPh.* 22.314), and so is even the much-tried passage, Gen. 181—3 *him brego engla / of lice ateah liodende ban, / wer unwundod.* (*P. P. P.*, p. 11: *wer'* = *were*, i. e. variation of *him.*) Should we say 'the unwounded man'? or 'the man being unwounded'? or 'the man was unwounded'? What degree of closeness in grammatical connection did the Anglo-Saxons intend?

1374 f. *þonne wind styreþ / lað gewidru.* Kock, *Angl.* 45.118 takes *lað gewidru* as variation of *wind*, placing a comma after *styreþ.* It is true that *gewidru* is generally 'weather' and is to be found in combination with, or parallel with, 'wind'. Thus Bede 412.9 *monige dagas windes ond gewidera beodan* (= 'cum . . . ventos expectarent'); Hel. 1811 ff. *thar im wind ni mag, / ne wag ne watares strom wihtiu getiuncan, / ok mag im thar wið ungiwidereon allun standan.* The interesting parallel, Hel. 2914 f. *tho warð wind mikil, / hoh weder afhaban* has been noted by Kock. Also the intransitive function of *styrian* is not to be questioned. But is it impossible that the

---

to þær his broðor heafod stod on stacan gefæstnod . . . (Poem on Durham 10 f.) The kenning *sincgyfa*, applied to a mere retainer — though a prominent one —, for whom many a thane grieves, will seem less strained if the poet had really been thinking of the open-handed king, whose manner of death was familiarly known among the Anglo-Saxons (perhaps even in verse, cf. *Arch.* 144. 252 f.). A name *Æschere*, for which no basis is found in Beowulfian 'sources', could easily be substituted for Oswald. — [As regards the scene between Aidan and Oswald ('. . . nunquam inveterascat haec manus'), it has been noted that a similar blessing was pronounced by bishop Sabinus on Totila, king of the Goths, Dial. Greg. III, c. 5: 'vivat ipsa manus', OE. version 186.12 *lifige þeos hand in ecnysse.* Cf. Hecht's ed. of Dial. Greg., *Einleitung*, p. 17. But no analogous popular legend developed.]

reference should be to the threatening clouds[1]) or to the rain itself? Cp. Hel. 2478 f. *wederes gang, / regin endi sunna*; Gen. 212 ff. *nalles wolcnu ða giet / ofer rumne grund regnas bæron / wann mid winde*, El. 1272 ff., Gnom. Cott. 40 f., Runic Poem 25 f. *Non liquet.*

1376. *roderas reotað.* As Old Norse parallels of this fine phrase may be quoted *Úr er skýja grátr* Icel. Runic Poem 2; *nú skýtr á mik skýia gráti* Eddica Minora, p. 94 (from the Ragnarssaga). (Cf., on the other hand, *Angl.* 35. 469 n. 3.)[2])

1408. *Ofereode þa æþelinga bearn.* That *æþelinga bearn* here should denote the king, still appears a little too strange to be accepted, notwithstanding Lawrence's criticism, *JEGPh.* 23. 298. The singular of the verb preceding the plural subject is no insuperable barrier. (Cp. Wand. 93 *hwær cwom symbla gesetu*; El. 1 [see Holthausen].) The king on horseback (*gende* 1401, *gengde* 1412) is mentioned apart from the main body of the men who follow him on foot (*gumfeþa stop / lindhæbbendra* 1401 f.). *Oferode þa æþelinga bearn* could well refer to the entire company. I admit that absolute proof is not obtainable.

1409 f. The close correspondence between *stige nearwe, / enge anpaðas, uncuð gelad* and Aen. XI 524 f. 'tenuis quo semita ducit, / angustaeque ferunt fauces aditusque maligni', which it remained for Imelmann to point out (*Forschungen zur altenglischen Poesie*, p. 419), can hardly be explained otherwise than as a case of imitation on the part of the Anglo-Saxon author. This necessarily puts a new face on the views to be entertained on the relation between Beowulf and Exodus (cp. Exod. 56 ff.). See Schücking, *Bedeutungslehre*, pp. 38 ff., and my paper, *MLN.* 33. 218 ff. In that paper I ventured to take the position that "the net result of the foregoing survey seems to me a confirmation, though not a very forceful one, of Schücking's iconoclastic theory; the balance of probability inclines at least slightly in favor of the priority of Exodus." Now that the strongest single verbal agreement can no longer

---

[1]) 'Der Tauwind kam vom Mittagsmeer . . . die Wolken flogen vor ihm her . . .'. — As regards the fine phrase (*holm storme weol*), *won wið winde* 1132, see *JEGPh.* 23. 122 f., also *Arch.* 126. 45.

[2]) Paradise Lost IX 1002 f.: 'Sky lowr'd, and muttering thunder, some sad drops / Wept'.

be held to point to imitation of Exodus by the author of Beowulf,[1]) a return to the older, generally accepted view is unavoidable. The poet of Exodus must have known our Beowulf. It is only proper to add that the general problem of chronology is not seriously affected by this interpretation of the case.[2])

1459 f. According to Neckel (*Edda* 13. 208 ff.), the ultimate source of the motive of 'poisoned' weapons in Germanic heroic legend is the notion of the dragon fight in which the hero's sword received its poisonous quality by the act of piercing the dragon. Thus swords and coats of mail are called 'hardened in dragon's blood'; e. g., Seyfridslied 70: ... *ein vil gûte Brinne ... gehert mit Trachen blût.*

1461. *mid mundum.* Further examples — in addition to Old Norse illustrations — of the use of both hands[3]) in wielding the sword are found in Middle High German epics. Thus, Biterolf u. Dietleib 11296 ff.: *Dieterîch der helt sâ / daz swert ze beiden handen truoc, / die vesten schar er gar durchsluoc*; Ecken Liet st. 221: *Her Dieterîch, der werde man, / daz swert ze beiden handen nan, / er sluoc im durch daz herze / ein grôze wunden tief unt wît.*

1543. *oferwearp.* The intransitive function of *oferweorpan* need not be doubted, especially as the intermediate reflexive construction is recorded, Bede 178. 27 *hit* [*his hors*] *blonn from unhalum styrenessum ... ond on æghwæðre siidan hit gelomlice oferwearp,* — exactly as in the case of *wendan, cyrran, bestelan.* On the interchange of transitive and intransitive construction, see K. F. Sundén, "The Predicational Cate-

---

[1]) As regards the interesting phrase *be sæm tweonum* (cf. *MLN*. 33. 221 n.), there is nothing to prevent us from tracing it back to Ps. LXXI 8.

[2]) Another curious set of parallels should be noted. Exod. 56 f. *oferfor he mid þy folce fæstena worn, / land ond leodweard laðra manna, / (enge anpaðas, uncuð gelad).* Beow. 2333 f. *hæfde ligdraca leoda fæsten, / ealond utan, eorðweard ðone / (gledum forgrunden).* Gen. 229, 1773 *land ond leodgeard* (1225 *leodgeard*); 1180 (*eaforan læfde*) *land ond leodweard,* 1196 (... *læfde*) *land ond leodweard* (cp. Beow. 2470 f., see *ESt.* 24. 328). The priority of Genesis is not doubted.

[3]) A quaint parallel from an Anglo-Saxon scriptorium is found in a poem at the end of MS. B of the OE. Bede, where the scribe speaks of himself as the *writre ... þe ðas boc awrat bam handum twam* (Miller II, p. 596; Schipper, Introd., pp. XXVI f.).



gories in English", "A Category of Predicational Change in English", *Uppsala Univ. Årsskrift* 1918, Bd. 1, *passim*; also Deutschbein, *System der neuengl. Syntax* § 40, 3; cf. James Finch Royster, "Old English Causative Verbs", *Studies in Philology* 19. 328 ff. Middle English examples of intransitive *overthrowe(n)* were mentioned by Brett, *MLR.* 14. 7. Similarly, a ME. instance of *overwerpe(n)* (used figuratively) occurs in the Poems of MS. Harl. 2253 ed. by Böddeker, p. 209: *min herte ouerwerpes* ('is overturned', 'upset').

1604 f. *wiston ond ne wendon, þæt hie heora winedrihten / selfne gesawon.* Almost simultaneously two fresh and, in their results, identical studies of this passage have been published (J. D. Bush, *MLN.* 36. 251, P. G. Thomas, *MLR.* 17. 63). Rejecting *wīston* (i. e., *wīs[c]ton*), both critics take *wiston* as 'they knew', thus arriving at the translation: 'they knew, and did not merely expect . . .' (Bush). It will be noted that the unwarranted addition of 'merely' is essential to this interpretation. The Middle English instances, adduced by Thomas, such as *wel ich wot and nouȝt ne wene, to wite and nouȝt to wene*, with fully stressed *nouȝt* (cp. also the expletive *withouten wene*), naturally fulfill the condition which is lacking in the Beowulfian phrase. (Cp. also Boet. 122. 27.) If the Geats were really sure that Beowulf would come back, why should they have been called *modes seoce* 1603? *Ne beo þu on sefan to seoc* Guðl. 1050 is a proper admonition addressed to the loyal attendant who anticipates his master's death. — No, the *ne wenan* phrase in this connection suggests the direct opposite of a feeling of confidence. Cp. Beow. 1596 *þæs æðelinges eft ne wendon . . .*; *feores ne wende* Bede 242. 20, 392. 7; *feores ne wendan* Oros. 268. 13, *lifes ne wende* 124. 32; *þonne ne wendes þu þe þines feores* Boet. 33. 10. — I also beg to refer again to *Arch.* 126. 356. — As to the form *wīste*, see also Kluge, *P. Grdr.* I², p. 994; R. Jordan, *Handbuch der mittelenglischen Grammatik* I, § 183 n.

1637 ff. *feower scoldon / on þæm wælstenge weorcum geferian . . . Grendles heafod.* Cp. Biterolf u. Dietleib 6696 ff. *dô hiez er balde gâhen / zer kameren dâ sîn golt lac: / ûf einen schilt man es dâ wac / swaz sîn viere mohten tragen.*

1657 f. *ætrihte wæs / guð getwæfed, nymðe mec God scylde.* The proper meaning of the rare *ætrihte* appears to be

'immediately' ('right away'), and when used as an adjective, 'close at hand', Guðl. 970, 1125. The vivid indicative of the main clause is not to be objected to any more than in the German sentence: 'hätte Gott mich nicht geschützt, so war ich sofort verloren.' (Cp. also Ws. Ps. 30. 14 *full neah ic afeoll.*)

1688 ff. *on ðæm wæs or writen* / *fyrngewinnes; syðþan flod ofsloh* / . . . *giganta cyn.* A strikingly acute view of this passage, tempting by its originality, has been advanced by Kock (*Angl.* 46. 84 f., cf. *J. J. J.*, p. 2, *Angl.* 43. 307, *AfnF.* 37. 131, *Fornjermansk Forskning* [*Lunds Univ. Årsskrift* N. F. Avd. 1, Bd. 18], p. 4 f.). He understands *or fyrngewinnes* as 'all about the ancient strife', 'an exposition of the ancient strife', and regards the *syðþan* clause as explanatory of it ('when . . .'). Though not denying the possibility of this interpretation altogether, I am not sure that the evidence brought forward is quite strong enough to establish it.

As regards *or*, it is clear that the combination *or* (or *ord*) *ond ende*[1]) carries the meaning claimed for *or*, as in Andr. 648 *nu ic þe sylfum secgan wille* / *or ond ende*, similarly El. 590 *from ord*[*e*] *oð ende forð*, Jul. 352 f. *ic þe eað*[*e*] *mæg yfla gehwylces* / *or gecyðan oð ende forð*, cp. 285 f. *oþþæt he his siðfæt secge mid ryhte* / *ealne from orde*; Guðl. 503. Cf. B.-T.: *ord*; also ME. *ord and ende* (e. g., Ormulum 6775, 17736, 18692 *wiþþuten ord annd ende*).[2]) That is to say, *or* (*ord*) is here

---

[1]) In the phrase 'Hand und Fuſs haben' neither 'Hand' nor 'Fuſs' could be omitted.

[2]) The OE. text of Cura Past. 385. 11 *ðeah ðe mon tuwa frigne, gebid ðu mid ðære andsware, oð ðu wite ðæt ðin spræc hæbbe ægðer ge ord ge ende* differs decidedly from the Lat. original (ch. 25): 'si bis interrogatus fueris, habeat initium (Ecclus. xxxii 11: caput) responsio tua'. — [It is worthy of note, by the way, that this Cura Past. passage, enjoining modesty and warning against rashness in speaking and preaching, reminds us of certain passages in the OE. Wanderer; thus 65 ff. *wita sceal geþyldig,* / *ne sceal no to hatheort ne to hrædwyrde . . . ne næfre gielpes to georn, ær he geare cunne.* / *Beorn sceal gebidan, þonne he beot spriceð,* / *oþ þæt collenferð cunne gearwe,* / *hwider hreþra gehygd hweorfan wille*; also 112 f.; cp. Cura Past.: '. . . ne imperfecti praedicare praesumerent, . . . ne loquendo exterius evagemur . . .; adolescens loquere in causa tua vix' (Ecclus. xxxii 10). (For some analogies found in Hávamál, see *JEGPh.* 12. 260.) The maxim, Wand. 64 f. *for þon ne mæg weorþan wis wer ær he age* / *wintra dæl in woruldrice* suggests the wholesome precept, reinforced by the example of Christ: 'Redemptor noster . . . ante tricennale tempus in terra magister

naturally placed in contrast with *ende.*[1]) In Dan. 125 *þa he ne wisse word ne angin / swefnes sines*, 133 *gif þu his ærest ne meaht or areccan*, the sense of 'beginning' need not be called in question. If Nebuchadnezzar knew how his dream began, all the rest would come back to him. Subsequently, Daniel's exposition revealed to him *ord and ende þæs þe him ywed wæs* 162. Even in the passage, Gen. 1006, which seems to come nearest to affording the desired proof, there is no necessity to depart from the customary meaning. To God's question: 'ubi est frater tuus?' — *hwær Abel eorðan wære*, Cain replies: *ne can ic Abeles or ne forc, / hleomæges sið, ne ic hyrde wæs / broðer mines*; 'I know nothing about Abel, neither beginning nor end'; that is to say, the idea of 'end' is expressed by 'what has become of him', or rather 'where he has gone' (*forc*);[2]) *sið* in l. 1007 is a non-committal term. — Of course, *or* (*ord*) in the combination *or astellan*,[3]) or *angin* (cp. *onginnan*), or Latin *coeptum*, German *Beginnen*[4]) could acquire a broader sense; thus OE. *angin* 'undertaking', 'enterprise' (as in Mald. 242, Jul. 127, Andr. 741).

There is a possibility that the author of Beowulf, when he spoke of 'how they started the ancient strife', had no very clear idea about different phases of the contest, so that, practically, the meaning of *or fyrngewinnes* may not have been far removed from 'the exposition of the strife'. Still, the very use of *endelean* 1692 makes it probable that the original sense of *or* was not lost sight of.

As to the second contention, three other passages have been cited in which a clause introduced by *syðþan* (in one instance

---

noluit fieri hominum ..., cum ipse ... perfectae vitae gratiam non nisi perfecta aetate praedicaret' (Cura Past., ib.).] — No explanation is needed for *æfter stræta endum* Cura Past. 133. 12, 135. 3 (= 'in capite ... platearum').

[1]) Cp. also Andr. 1382 *þær wæs yfles or, ende næfre / þines wræces weorðeð.*

[2]) *hwær com* = 'ubi sunt' (cf. *Arch.* 123. 418); Bede 130. 17 *þa ne wiste he semninga hwær he com* = 'disparuit'.

[3]) Note Beow. 2407 *se ðæs orleges or onstealde* (2403 *hwanan sio fæhð aras*), cp. Aen. XI 479 'causa mali ...' (*Arch.* 126. 353 n. 2); *ord and fruma ealra yfela* ('originator') Harrowing of Hell, Bright's *Ags. Reader* 136. 19. — The use of 'end' = 'outcome', or 'sum and substance' calls for no comment.

[4]) Cp. 'was soll ich damit anfangen?'

interchanging with *þær*) follows a noun (of the first half-line) denoting 'fight', viz. ll. 2200—02, 2350—53, 2354—58. This is a notheworthy coincidence. It is also true that the meaning 'when' could cause no surprise. But a closer inspection of the context brings out certain differences. In l. 2351 ***syððan*** is, in fact, 'after', 'since'; the reference is to the 'historical' exploits by which Beowulf distinguished himself after his victory over the Grendel race, for the latter could not well have been called *fela* ... ***hildehlemma.*** Also the ***syððan*** of l. 2201, used correlatively with ***syððan*** 2207, is not an exact parallel, for the allusion to Hygelac's fall, at any rate, ***syððan Hygelac læg,*** fits in better with the interpretation 'after'.

1696 f. ***hwam þæt sweord geworht / ... ærest wære.*** "It is worthy of remark", says G. Baldwin Brown, ***The Arts in Early England*** III 206 n., "that on a sword pommel from Gilton in the museum of Liverpool there is an inscription in (illegible) runes that may conceivably give the name of the possessor. See Akerman's ***Pagan Saxondom,*** pl. XXIV."

1725 ff. (***Wundor is to secgan,***) ***hu mihtig God manna cynne / þurh sidne sefan snyttru bryttað, / eard ond eorlscipe; he ah ealra geweald.*** Kock, ***Angl.*** 46.87 construes ***snyttru*** as instrumental, parallel with the prepositional phrase ***þurh sidne sefan.*** This is a stylistic possibility. But in the light of the context — I beg to refer to Ed., pp. CXIII ff., ***Angl.*** 35.118, 476 ff. — it is reasonable to believe that God's discretionary distribution of various kinds of gifts is alluded to. Cp. Christ 659 ff.; Cræft. 104 ***ac he missenlice monna cynne / gielpes styreð ond his giefe bryttað ...***; also Deor 31 ff. The very use of ***unsnyttrum*** 1734 seems to show that it is not God's wisdom which is mentioned in l. 1726. (Christ 662, 684.) Furthermore, the following illustration, ***hwilum he on lufan læteð hworfan*** ... 1728, 'sometimes (i. e., on some men) God bestows prosperity' implies the alternative: 'sometimes (i. e., on other men) he bestows wisdom.'[1])

1728 f. ***Hwilum he on lufan læteð hworfan / monnes modgeþonc mæran cynnes.*** Kock, ***Angl.*** 46.88 f. considers ***lufan*** an

[1]) A thorough study of the entire 'homiletic' part of Hroðgar's address has just been presented by Cook in his paper "Cynewulf's Part in our Beowulf" (*Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences,* Vol. 27 [1925], pp. 385 ff.).



error for *lufne*, accusative of *lufen*,[1]) to which in this place as well as in l. 2886, Dan. 56, 73 he assigns the meaning of 'tenancy', literally 'the granting' (cp. *alyfan*), 'estate held by grant'. This conjecture is particularly inviting in l. 2886; it is more hazardous in the three other passages, which, all of them, would require to be emended. Still another, though perhaps remote, possibility remains to be mentioned. Taking the *hworfan* phrase[2]) in the same way as *wendian*, Hel. 3303 ff.: *thes odagon mannes, the her al habad / giwendid an thena weroldskat willeon sinan, / modgithahti* (*MPh.* 3.460), we might venture to equate *lufu* with *eardlufu* 692, especially as it is preceded by *eard* in l. 1727.

1737 f. *ne gesacu ohwær / ecghete eoweð.* Kock, *Angl.* 46.90 treats this as a case of typical parallelism (*gesacu* : *ecghete*). There is nothing unreasonable in conjecturing that the simple verb *ywan* in this one passage has intransitive force, but it is hard to see what is gained by this interpretation. Also in l. 84, *ecghete* ('actual hostility') is represented as the result of hostile disposition. Besides, a phrase like *ecghete ywan* has a genuine ring. Cp. Beow. 276 ff. *eaweð . . . uncuðne nið, / hynðu ond hrafyl*, Gen. 2056 *grimme guðgemot gystum eowdon*, Jud. 240 *swyrdgeswing swiðlic eowdon*; Par. Ps. 149.7 *ðrea þearle þeodum eawan*; also Beow. 1940 *cwealmbealu cyðan.*

1756 f. *se þe unmurnlice madmas dæleþ, / eorles ærgestreon, egesan ne gymeð.* Kock's new rendering (*Angl.* 42.114): 'does not keep anxiously (*egesan*, dative-instrumental) [the hoard]' is no improvement. The construction of *ne gyman* 'disregard' should not be questioned; cp., e. g., Beow. 1760 *oferhyda ne gym*, Gen. 2459 *arna ne gymden*, Exod. 140 *wære ne gymdon*, Christ 706 *soþes ne giemdon*, Andr. 139 *rihtes ne gimdon*, Ælfr. Saints I 52.45 *ætes ne gymdon.* For the 'wholesome fear', which is lacking in the prodigal heir, cf. *Angl.* 28.455, 35.477 n. 2; Cura Past., c. XXV '(Redemptor noster . . .) ut . . . praecipitatis vim saluberrimi timoris infunderet', Alfred's version 385.16 *he wolde ðæm fortruwodum monnum andrysno halwendes eges on gebrengean*; Wulfst. 58.13 *Godes gifa ne gymað ne Godes ege nabbað.*

[1]) This was conjecturally equated with *leofen* (*andleofen*) by O. Thiele, *Die konsonant. Suffixe d. Abstracta d. Altengl.* (Strafsburg Diss., 1902), p. 78.

[2]) Cp. Fæder Larcwidas 38 *se þe gewiteð in wifes lufan.*

1769 ff. A long period of peace, without fear of foreign invasion, no doubt signified a notable achievement in those troublous times. The praise of such royal success was readily seized upon as a literary device pleasing to court circles.[1]) Cp. Beow. 2732 ff.; also Otfrid I 1.75 ff., Ad Ludowicum 29 *fridosamo ziti*, 71 ff. Schönbach, *ZfdA.* 39.373 called attention to the same kind of praise bestowed on other Frankish rulers, Charles the Great (Alcuin), Louis the Pious (Agobard), Lothar (Rabanus Maurus). „[Solche Friedenspreisungen] sind in den Literaturen des Mittelalters ganz geläufig und stammen aus der Literatur des römischen Kaiserreichs“, says Ehrismann, *Althochdeutsche Literatur*, p. 175, n. 2, — though he also refers to the significant Germanic names Fridurich, Sigufrid. — Note also Hrólfssaga, ch. 31 (94.1 ff.). Bede's praise (*H. E.* IV, c. 2) of the happy period of security and scholarly activity (seventh century) is well known (cf. *Angl.* 47.55). King Alfred's pathetic *gif we ða stilnesse habbað* is a notable reminder of actual conditions during his reign.

1807 ff. *Heht þa se hearda Hrunting beran / sunu Ecglafes etc.* Whether the period begins with Beowulf or with Unferð as the subject, has been variously debated. Respectable arguments are available for both views. As the interpretation of *leanes* remains doubtful, I for one prefer to leave the question open. I just wish to add that if we venture to take *leanes* = *lænes*, the form *sunu* should be construed as dative with *beran*, cp. 1192, 2281, 2988; 1023 f. (Also ll. 1920, 2152, 2190 are to be taken into account.)

1814—16. A reason for not placing a comma after the phrase *hæle hildedeor* is furnished by the danger of its being mistaken for a variation of *se oþer*, although this is perhaps an unjustified sort of caution. Whether the phrase is meant as variation of *æþeling*, pure and simple, looking backward (Kock, *Angl.* 46.90 f.) or occupies an *ἀπὸ κοινοῦ* position, looking forward also (to *Hroðgar grette*), I am not prepared to decide. In the very similar passage, 1644—46, the second hemistich of 1646: *Hroðgar gretan* is not marked off as a new clause.

---

[1]) Also the praise of internal security was a literary convention, cf. *Angl.* 27.262, *Arch.* 144.252 n. 2.

1825. Opinions differ as to the punctuation. *gearo* can, of course, be construed with the genitive, but a qualifying genitive or prepositional combination (not to mention a modifying clause or gerund) never precedes the expression *ic beo gearo sona* (and the like). The genitive *guðgeweorca*, unless it is assigned instrumental force (Ed., p. 185), could be construed with *tilian*, parallel to *modlufan maran*.

1833. *þæt ic þe wel herige.* It is doubtful whether it is necessary to assign (with Kock, *Angl.* 46. 92) to *herian* such a clear change of meaning as to justify the rendering 'help'; the meaning 'show one's esteem, or honor (i. e., by deeds)' seems to cover the case. Victory gained over Hroðgar's enemies, even though with foreign help,[1]) will redound to the king's glory. As to *weorðian*, it is clearly = 'honor' in Beow. 2096; Wald. I 22 f. *weorða ðe selfne / godum dædum.* On the other hand, *ar, arian* have been very properly credited by Grein with the meanings 'beneficium, auxilium', 'auxiliari'.

1836 f. *Gif him þonne Hreþric to hofum Geata / geþingeð.* Kock (*Angl.* 46. 93) would assign to the (reflexive) verb *geþingan* a somewhat more definite signification, viz. 'make arrangements (by negotiation, message, announcement) for oneself to go, etc.' In addition to the two parallels from Old English poetry, Cosijn noted also Wulfst. 250. 15 *be þam æþelan tocyme ures Drihtnes, hu he him on ðas weoruld þingian ongan.*

1865. Kock's rendering (*Angl.* 46. 94) of *ealde wisan* by '(their) aged leaders' is vitiated by the fact that Hroðgar has just been told that Hygelac is young, 1831 *þeah ðe he geong sy.* (Cf. also *Arch.* 126. 345 f.)

1907 f., 1918 f. One is tempted to think that Longfellow had these lines in mind when he wrote 'The Building of the Ship', ll. 41 ff. He certainly remembered ll. 2455 ff. ('Hyperion', book II, ch. 10). Lines 189—257 were translated by him (in 'Poets and Poetry of Europe').

2018. *bælde* (MS. *bædde*) *byre geonge.* In support of *bædde*, which he understands as 'pressed', 'urged' (viz. 'to accept what was offered, like German 'nötigen'),[2]) Kock, *Angl.* 46. 96

[1]) In l. 1563 Beowulf is called *freca Scyldinga.*

[2]) Grein: 'nötigte sie zum Trinken?' (Jud. 26 ff. could hardly be considered an illustration from Old English literature.) See Walthar. 303.

quotes Old High German *beiten* as used by Otfrid, V 10. 14 *sie nan beitun, in hûs inan gileitun* (ib. 4 *thô nôttun sie nan*), = 'coegerunt illum' (Luc. XXIV 29), Tatian 228. 2 *inti beitun inan*; Otfrid V 20. 108 *in hûs mih ouh ni leittut joh mammuntes ni beittut.* This is certainly an interesting parallel. But there is some ground for suspecting that the Latin 'cogere' may have something to do with this use. *Non liquet.*

2029—31. *Oft seldan hwær / æfter leodhryre lytle hwile / bongar bugeð*, 'as a rule, the murderous spear will rest only for a short time under such cirumstances'. The discordant *seldan* was tentatively justified (*ESt.* 44. 125 f.) as, in a way, paralleling the idea of *lytle hwile.* A less diplomatic way of putting it would be to say that there had been a blending of two conceptions resulting in a confused expression, viz. 1. 'often (always, as a rule) the spear will rest only a short time'; 2. 'it seldom happens that the spear rests for any length of time'. That the stereotyped *lytle hwile* (and the like, see Gr. Spr., B.-T. and Suppl.) has any other meaning than, e. g., in l. 2097, cp. 2240, it is difficult to believe. (However, I would not reject now as entirely impossible the contention [Kock, *Angl.* 43. 303] that *lytle* could be taken as instrumental governing the genitive *hwile*, 'a short time [after . . .]', 'when some time has elapsed'; Oros. 228. 25 could, perhaps, be appealed to for support.)

From a legal proverb quoted in the Leges Edwardi Confessoris 12. 6: *Bugge spere of side othe bere*, quod est dicere: 'Lanceam eme de latere aut fer', Liebermann, *Arch.* 143. 248 infers an ancient figurative use of 'spear' for '(blood) feud'. Cp. *sacu restan* 1857.

2034 f. *þonne he mid fæmnan on flett gæð, / dryhtbearn Dena, duguða biwenede.* This punctuation shows the brilliant explanation proposed by Kock (*Angl.* 46. 173 f.), who considers *flett, dryhtbearn, duguða* three parallel terms. Such a use of *gan on* with an accusative of person does not seem to be recorded elsewhere in Old English, but in itself it is natural enough. (Cp. *cuman, becuman*, Exod. 59, etc.) Hel. 5140 f. (*faran an*), mentioned by Kock, is a pertinent illustration. — By the way, the scene is at the Heaðo-Bard court. The slayer of the young Dane, who is able to escape, is a native, — *con him land geare* 2062.

2044 f. *onginneð geomormod geong(um) cempan / þurh hreðra gehygd higes cunnian.* Does *þurh hreðra gehygd* go with *geomormod* (Kock, *Angl.* 46. 174: parallelism) or with *higes cunnian?* It seems on the whole more likely that the phrase should refer to the mind that is to be influenced; cp. 2280 *oð ðæt hyne an abealch / mon on mode.* On the general use of this kind of expression, see *Angl.* 35. 470. (The insistence on the mind's thoughts in connection with the idea of speaking is well brought out in l. 2817 f. *þæt wæs þam gomelan gingæste word / breostgehygdum.*)

2047 ff. *Meaht ðu, min wine, mece gecnawan etc.* This fine motive, which has been traced in Nibel. 1721 f., Aen. XII 940 ff. (Sarrazin, *ESt.* 23. 239; *Arch.* 126. 347), similarly appears in Vǫlundarkv. 19.

2085. Grendel's *glof* has recently been tampered with by P. G. Thomas (*MLR.* 17. 63 f.), who asserts that "*glof* means nothing more than the monster's hand,[1]) the hard texture of which reminded the poet of devil's craft and dragon skins: it hung pendent as Grendel advanced". But did it hang down (*hangode*) during the fight (*grapode gearofolm*)? Descriptive terms like *searobendum fæst,*[2]) *orðoncum ... gegyrwed* certainly make us think of some object made by skillful workmanship. On the other hand, E. D. Laborde suggests (*MLR.* 18. 202) that the large glove, "a characteristic property of trolls", was inherited from the story of Skrýmir's glove (*hanzki*) in which Thor slept (Gylfaginning, ch. 44, cp. Hárbarþsl. 26, Lokas. 60). But in the Beowulf, at any rate, a bag was needed by Grendel (see 1583, 2089 ff.). Similarly, in the Grettissaga, ch. 65 the troll-wife who appeared in the hall, brought a trough along for holding her food, i. e., the human victim (*hon hafði í annarri hendi trog, on í annarri skǫlm heldr mikla*). Again, the Laxdælasaga, ch. 48 tells of the same incident seen by Án in a dream (*kona kom at mér, óþekkilig ... hon hafði í hendi skálm ok trog í annarri*).

---

[1]) This is, in fact, a revival of Skeat's theory, *Journ. of Philol.* 15. 128 f.

[2]) The meaning of this descriptive term may be illustrated from Skrýmir's food bag, Gylfaginning, ch. 44: *þá tók Skrýmir ok leysti nestbagga sinn ......; þórr tók nestbaggann ok skal leysa, en svá er at seggja ... at engi knút fekk hann leyst ok engi álar-endann hreyft.*

The Old English gloss 'mantium'[?] : *glof* (see Wr.-Wü. I 124. 35) was noted long ago, and Grein (Sprachsch.) suggested for Grendel's *glof* the meanings 'pera', 'mantica', 'saccus'.

2106. Kock (*Angl.* 46. 175) has rehabilitated *fela fricgende* (over against *felafricgende*), recommending as a perfect rendering of this *fricgan*: 'sich erzählen lassen' (Holder). Particularly illuminating are the parallels he quotes from the Edda, viz. Hávam. 28 *fróþr sá þykkisk es fregna kann / auk segja et sama*; 63 *fregna ok segja skal fróþra hverr.* This, then, deserves to be registered as another instance of probable Latin influence; cf. Callaway, *Publ. MLA.* 16. 141 ff.

2179. *dreah æfter dome*, and **1720** (*beagas geaf* . . .) *æfter dome.* For this use of *æfter* = 'in pursuit of', 'in order to obtain' [glory] [1]) (Einenkel, *Syntax*³ § 24; Kock, *Studier tillegnade Esaias Tegnér*, pp. 300 f., *Angl.* 42. 113), see also Sedgefield's Glossary to Boethius, and B.-T. Suppl.: *æfter* I 6. As a rule, the idea of a goal or aim is more obviously related to the force of the respective verb (e. g., *faran æfter ðam feo, winnan æfter rice*). But the remarkable extension of this use is well shown by the example, already noted by Einenkel, *diden heom in prisun efter gold and syluer* Chron. A. D. 1137.

2215. To remedy the metrical defect of (*forþ ne*)*h gefe*(*al*)*g*, which was justly pointed out by Holthausen (*Beibl.* 34. 355), the reading (*se þe ne*)*h gefe*(*al*)*g* could be proposed. (Cp. l. 2212.)

2223. Is the unfortunate man, *se ðæs orleges or onstealde* (2407), a *þ*(*egn*) or a *þ*(*eow*)? Lawrence tried to prove, by elaborate argumentation (*Publ. MLA.* 33. 547 ff., *JEGPh.* 23. 299 f.), that the episode is concerned with a warrior, who, on account of a "grievous crime, was forced to flee the court of which he was a member", and who, by means of treasures found in the dragon's barrow, managed to bring about a settlement of the feud. In opposition to this view, Hubbard took up the defense of the *þeow* (*Univ. of Wisconsin Studies in Language and Literature*, No. 11, p. 5 ff.). It is true, as Lawrence observes, that his own reading of the story is more in harmony with the general standard of life pictured in the poem. But it is also true that the man in question is a very

[1]) On the other hand, in Cura Past. 283. 20 *ælc idel mon liofað æfter his agnum dome* the meaning is 'as he pleases'.

peculiar person, who seems to stand apart from the noble society of courtiers. Unfortunately, owing to the exceptional circumstances in which he finds himself, and, also, to the customary vagueness of the poetical diction, we have to rely, for the true understanding of the case, mainly on general impressions. But I am certainly in favor of the interpretation loyally championed by Hubbard.[1])

2243. (*Beorh eallgearo* . . .) *niwe be næsse, nearocræftum fæst.* The epithet *niwe* implies a distinction.[2]) Cp. *niwtyrwydne nacan* 295 (see Falk, *Wörter und Sachen* 4. 51; also *Arch.* 126. 45).[3]) For *nearocræftum fæst*, see Bede 358. 4 *in nearafæsten micel ungeferedra mora* = 'in angustias inaccessorum montium'.

2260—62. *Ne mæg byrnan hring / æfter wigfruman wide feran, / hæleðum be healfe.* The preposition *æfter* (like the phrase *last weardian*) may imply 'following' as well as 'remaining behind'. The latter sense underlies its use in 2260ᵃ *brosnað æfter beorne.* The former, I think, is to be recognized in *æfter wigfruman*; see *JEGPh.* 6. 197, and, for the contrary view of Kock, *Angl.* 46. 179 f. As *hæleðum be healfe* is to be connected with the whole negative phrase *ne mæg* . . . *wide feran*, the same is presumably true of *æfter wigfruman*, which constitutes a satisfactory member of a variation. In other words,

---

[1]) As to *hæft* 2408, the parallelism of *hæftas* : *niedþiowas* Christ 360 f. should not be overlooked. — It has been conjectured (cf. Neckel, *Edda* 13. 126) that the wretched *melda* (2405), the thirteenth man (2406), who shows the way (*sceolde hean ðonon / wong wisian* 2408), was modeled after Judas; see Marc. XIV 44 (traditor), Luc. XXII 47, John XVIII 2. While this is, perhaps, going too far, the noun *melda* certainly was liable to have a sinister connotation. It is applied to the devil (see Juliana); it translates 'proditor' (Ælfr. Hom. I 46. 24 = Acts VII 52). — That the poor man took from the hoard nothing but a cup has been amply demonstrated by Hubbard. How far Beowulf himself was connected with this affair, is to be judged from ll. 2281 ff., 2324 ff., 2403 ff.

[2]) Christ was laid in a new tomb which had been cut out in the rock (Mat. XXVII 60: '. . . in monumento . . . novo, quod exciderat in petra'). The author of Beowulf presumably knew this. Cp. also *stanbeorh* 2213, etc.?; see Rood 65 f. — In the Heliand, even the cross (gallows) of Christ and the nails used for the crucifixion are 'new', 5538, 5555, 5734.

[3]) Nibel. (ed. Bartsch) 401: *mit spern niuwesliffen.* — As to the characteristic expression *wroht wæs geniwad* Beow. 2287 (Ed., p. 200), cp. Gen. 914 *tohtan niwre.*

æfter wigfruman cannot be detached from *feran*. This involves a striking personification, of course, but the very idea of the corselet traveling far, by the side of heroes, is nothing else.[1])

2295. *þone þe him . . . sare geteode.* This *geteon* is construed absolutely in Beowulf, here perhaps = 'deal with';[2]) similarly in 2526 f. *swa unc wyrd geteoð, | Metod manna gehwæs* (cf. *Angl.* 36. 174 f.; note Seaf. 115 f.). Cp. Gnom. Ex. 174 *hafaþ him wyrd geteod.*

2353 f. Kock, *Angl.* 46. 178 revives the emendation *cynne* (MS. *cynnes*), which would improve the style, *laðan cynne* being thus parallel to *Grendeles mægum.* But the necessity of the change is questionable.

2457. In place of the difficult *reote*, Kock, *Angl.* 46. 178 f. suggests *rote*, on the strength of Old Norse *rót* 'the inner part of the roof of the house'. He is thus enabled to translate: '(he sees) the wine-hall waste, the resting-place | beat by the winds, bared of its upper timber'. A clever hypothesis, but hard to accept as long as such a noun is not found elsewhere in Old English.

2481. *þeah ðe oðer his | ealdre gebohte.* This is the metrical division of the line defended by Kock, *AfnF.* 39. 188 f. It is to be noted that this is the only instance in Beowulf where the possessive pronoun, followed immediately by the noun it qualifies, is separated from it by the caesura (cf. Bohlen's dissertation, *Zusammengehörige Wortgruppen etc.*, pp. 15 f.). Also in the religious epics such metrical separation is far more frequent in those cases where other words intervene between the pronoun and its noun than in cases of unbroken sequence[3]) (Bohlen, pp. 36—38). Nevertheless, it seems the metrically natural division and is preferable to the alternative (transferring *his* to the second hemistich).

2484 f. *þa ic on morgne gefrægn mæg oðerne | billes ecgum on bonan stælan.* Relying on the fact that *stælan* 'lay to one's charge', 'avenge' in all other instances is construed with an abstract object like *fæhðe, firene, synne,* not a concrete one

---

[1]) Cp. Mald. 284 f. *and seo byrne sang | gryreleoða sum.*

[2]) For a similar adverbial use (*sare*), cp. Gothic, 2. Cor. XIII 10 ei ... harduba ni taujau (= μὴ ἀποτόμως χρήσωμαι).

[3]) E. g., El. 480 *on galgan his | gast onsende.*

like *oðerne*, Kock (*Angl.* 46. 180 f.) has come to the conclusion that the object of *stælan* is *þa*, referring to *guð* of the preceding line (*Hæðcynne wearð ... guð onsæge*): 'this fight, as I have learned, the other brother | brought to the slayer home by edge of sword'. However, in the numerous (almost twenty) cases in which this type of *gefrægn* formula occurs, *þa* is invariably the adverb 'then', and it seems more hazardous to operate with an exception to this rule than to assume an apparently natural extension of the use of *stælan*. (The verb *wrecan* 'avenge' is employed with both kinds of objects.) Besides, *guð* of l. 2483 suggests the idea of 'fate', rather than 'feud' (or a 'definite hostile act'). As to *mæg oðerne*, 'one kinsman ... the other', ll. 2440, 2985 are immediately recalled.

2570 ff. *Scyld wel gebearg | life ond lice læssan hwile | mærum þeodne, þonne his myne sohte, | ðær he þy fyrste forman dogore | wealdan moste, swa him wyrd ne gescraf | hreð æt hilde.* There are two possible sets of interpretations, according as *moste* is translated 'might' or 'must', 'had to'. In the latter case, we have the choice between construing *wealdan* with *þy fyrste* or with *forman dogore* or taking it absolutely. All of these three ways have been tried (see Chambers's edition, Kock *Angl.* 46. 181, Ed. p. 205). Assigning, however, to *moste* the commoner signification of 'might', we obtain for ll. 2573 f. an interpretation which connects them definitely with the preceding lines and which also accounts for the puzzling juxtaposition of *þy fyrste* and *forman dogore.* The expression *forman dogore* looks like a particular variety of *forman siðe*; *þy fyrste* 'the allotted time' naturally contains a reference to *læssan hwile*[1]) (*þonne his myne sohte* is decidedly more specific than *þonne his ... þearfe hæfde* 2579). Again, if the clause introduced by *ðær* represents an individualization of the formula *gif he* (*ic*) *wealdan mot,* it is not likely that *moste* means 'must';[2]) the fairly similar *þær* clauses, Jul. 570, El. 979 show

---

[1]) Cp. *næs ðær mara fyrst* 2555; Guðl. 297 f.

[2]) The sense of 'must' seems to have developed mainly from its use in negative clauses, just as *ne mæg* sometimes shades off into this meaning, Andr. 215 (cp. 211), Mald. 258, Ælfr. Saints VII 40 (cp. 105); cf. Franz, *Shakespeare-Grammatik* § 605 on *may not.* According to the N. E. D., s. v. *may* 4 b, "in the interpretation of statutes, it has often been ruled that *may* is to be understood as equivalent to *shall* or *must.*" This modern

meahte (*meahton*). Cf. *MPh.* 3. 464, *Angl.* 29. 271. According to this interpretation, which still seems entirely presentable, the general sense would be: 'if he might have controlled events (with particular reference to the length of time his shield would protect him) for the first time (in his life), — but fate (was against him,) decreed otherwise.'

2628. *ne gemealt him se modsefa.* Similarly, Andr. 1392 f. *woldon . . . ellenrofes mod gemyltan.* Apparently a biblical expression. Cp., e. g., Joshua VII 5 'pertimuitque cor populi, et instar aquae liquefactum est', V 1, XIV 8, Ps. XXI 15 'factum est cor meum tamquam cera liquescens' = Par. Ps. (21. 12) *min heorte and min mod is gemolten*; also Par. Ps. 70. 8 *þonne me mægen and mod mylte on hreðre* (with no exact Latin equivalent: 'defecerit'), so 118. 53. That the metaphor could have arisen independently is, of course, suggested by the well-known use of the *heard* group.[1])

2649 f. *þenden hyt sy, | gledegesa grim.* Schlutter (*Angl.* 48. 375 ff.) is right in reminding us of the fact that an Old English noun *hit*(*t*) is found nowhere else. But his proposal *þenden hyt* [*tid*] *sy* is vetoed by the rules of alliteration. If we want to change, *hat* would be the natural expedient.[2]) (Cp. Hel. 1780 f.) But the necessity is not obvious.

2717—19. *seah on enta geweorc, | hu ða stanbogan stapulum fæste | ece eorðreced innan healde.* Two of the more recent discussions of this passage, in which nearly identical solutions are offered (Schücking, *Bedeutungslehre*, pp. 78 ff.[3]), Kock, *Angl.* 45. 119), have raised a number of questions, chief of which are these: what is the meaning of *seah on*? what does *enta geweorc* denote? (and what is the grammatical number of *geweorc*?). Regarding the first of these, neither Kock's 'saw' nor Schücking's 'looked in the direction of' recommends

---

use is paralleled by *mot*, Beow. 2886. (A present-day example: 'taxes may be paid on or before May 31st.' See also Tucker, *American English*, p. 242: 'cannot'. Cp. Danish *maatte.*)

[1]) Cf. N. E. D., s. v. *melt* 3 ('of a person, his "soul" or "heart", feelings etc.'): "the idiom is apparently native, though the examples in the version of the Bible are literal translations from the Hebrew".

[2]) In l. 2325 *ham* is misspelt *him.*

[3]) For a criticism of Schücking's view, see Lawrence, *Publ. MLA.* 33. 575 n. 31.

itself, the natural signification of *seon on* being 'to look at'. If 'in the direction of' were meant, probably *wið* with genitive would have been used as in Gen. 2563 *under bæc beseah | wið þæs wælfylles*, Boet. 103. 13 *ða beseah he hine under bæc wið ðæs wifes*; Ælfr. Hom. I 430. 15, 508. 32. Both critics admit that, according to their interpretation, Beowulf in fact does not see the *enta geweorc*, but Kock explains that *enta geweorc* plus following *hu* clause constitute the object, — a stylistic feature paralleled, e. g., by Beow. 1355 ff. *no hie fæder cunnon, | hwæþer him ænig wæs ær acenned | dyrnra gasta* (cf. *Angl.* 44. 254, *MPh.* 3. 253 ff.); which means, practically, the familiar type of 'they beheld the woman that she was very fair.' Thus, he translates: 'he saw the giants' works — | how rocky arches resting firm on columns, | the ancient earth-house, kept them safe within.' (Schücking, who regards *geweorc* as singular, would mentally supply [*hit*], instead of *þa*, as the object of *healde.*) This rendering is highly ingenious, but appears unduly forced. It stands or falls with the interpretation of *enta geweorc* as the treasures (the dragon hoard). Is this justified? Referring to *Angl.* 35. 260 f., Ed. p. 199, Krapp's note on Andr. 1235, I would say that the probability seems decidedly in favor of the meaning 'giants' structure', i. e., 'stone chamber (grave)'. Cp. Wand. 87, Andr. 1495, Gnom. Cott. 2, Ruin 2. Also in Beow. 2773 f. *Ða ic on hlæwe gefrægn hord reafian,*[1]) | *eald enta geweorc anne mannan*, the term can without difficulty be explained in the same way; as to such coupling of two different objects (in a way, *pars* and *totum*) with one verb, cp. 2212 *se ðe on hea*(*um*) *h*(*æþ*)*e hord beweotode, | stanbeorh steapne.* Cf. *MPh.* 3. 239 f.; note on l. 168 f., above. Interesting light is shed on the subject by Saxo's remark (Prefacio, p. 8): 'Danicam vero regionem giganteo quondam cultu exercitam eximie magnitudinis saxa veterum bustis ac specubus affixa testantur', which is rendered still more entertaining by his query whether giants could have done this 'post diluvialis inundacionis excursum'. — *Summa summarum*: the old translation given by Kemble (in 1837) retains its superior merit.

---

[1]) The verb *reafian* (like [*ge*]*strudan*) denotes both 'rauben' and 'berauben'.

2766. *hyde se ðe wylle.* Kock (*Angl.* 46. 182) thinks this *hyde* stands for *hede:*[1]) 'let him heed it who will'. He makes the acute observation that phrases like *gehyre se ðe wille* are hortative, as over against concessive phrases like *hycge swa he wille.* The force of this argument is not to be denied. At the same time, it could be suggested that the transition from the former type to the latter would not be difficult;[2]) also, that *gold on grund(e)*, followed by *gumcynnes gehwone* 2765, is likely to put one in mind of *hydan*: the pernicious power of the gold may harm any one, no matter who hides it. (See also l. 3059.) This is evidently the way the scribe understood it.

2858 f. *wolde dom Godes dædum rædan / gumena gehwylcum.* As this passage has recently proved troublesome again (*Angl.* 47. 101 f.), attention may be called to *Angl.* 35. 117 and n. 2, Ed. p. 210; also to Guðl. 1030—32.

2860. This particular use of *andswaru* (Grein: 'allocutio'), though not unnatural, should be noted. A familiar instance is Acts V 8 ἀπεκρίθη (Vulg.: 'dixit'), Wyclif, A. V.: *answerd(e)*, Luther: *antwortete.* (Schiller: 'entgegnet ihm finster der Wüterich'.)

2888. *idel hweorfan*; 2268 *unbliðe hwe(arf).* We meet with a corresponding use of Old High German *werban*: Otfrid I 18. 27 *mit arabeitin werbent thie heiminges tharbent,* I 22. 54 *jah limphit mir, theih werbe in mînes fater erbe* (= 'in his quae patris mei sunt oportet me esse' Luc. II 49); V 20. 116 *innan beche werbent.* Notker's use of *werban*, Ps. 13. 3 *werbent mit arbeiten sowâr sie werbent* is in substantial accord with the Latin: 'contritio et infelicitas in viis eorum'.

2892 ff. An armed band had been left behind, just as was done in the historic incident of King Cynewulf's visit (*lytle werode*) at *Merantun*: *þa on morgenne gehierdun þæt þæs cyninges þegnas, þe him beæftan wærun, þæt se cyning ofslægen wæs; ... þa men þe he beæftan him læfde ær* Chron. A. D. 755.

2909 f. *healdeð higemæðum heafodwearde / leofes ond laðes.* Kock (*Angl.* 46. 78) considers *higemæðum* parallel to *leofes ond*

---

[1]) The sense of *hedan* in 2697 *ne hedde he þæs heafolan* is clearly shown by Otfrid's *thes houbites râmta* IV 17. 3 (of Peter striking the high priest's servant).

[2]) Cp. l. 1394 *ga þær he wille.*

laðes. This is a stylistic possibility. Still, it is hard to believe that the dead dragon should have been described as *higemæðe* (*hygemeðe*). The term is far more appropriately applied to Wiglaf's state of mind; cp. 2442, also 2408, 3148. It is a different matter that Christ, after being taken from the cross, is called *meðe æfter ðam miclan gewinne* Rood 65.

2921. Schücking (*ESt.* 55. 95 f.), reviving, in an improved form, Grundtvig's conjecture, would read *merewicingas* (instead of *Merewioingas*), which term could be supported by *sæwicingas* Exod. 333. (Thus also Hecht, *Anz. fdA.* 43. 49.) The sentence 2920 f. would then be an extension of the preceding remark, referring to Hygelac's death, *nalles frætwe geaf / ealdor dugoðe.* This makes excellent sense and *possibly* represents the original reading. But could a conservative editor put it in his text? Moreover, he would feel constrained to ask whether *wicing* was not liable to carry the somewhat undesirable connotation of 'pirate'; see the dictionaries.

2957. If *æht* is taken as *eht*, meaning 'pursuit', 'fight', it is to be explained as an analogical formation in place of the normal *oht*, cp. *ehtan, ehtnes*(*s*). (The existence of a parallel *-i* formation is hardly to be reckoned with.) We may compare with it such noun forms as *thirst*, appearing in the Middle English period, the occasional Middle English *wep* (by the side of *wop*), or Middle English *wem*, which has completely supplanted *wam*(*m*). The beginnings of the change in the last mentioned instance can be traced in Old English, see B.-T.

2963 f. *þæt se þeodcyning ðafian sceolde / Eafores anne dom.* The same legal phrase: Guðl. 572 f. *ic geþafian sceal ... his anne dom*; cp. Dan. 190, Jul. 466, Ælfr. Laws Intr. 40. A variation of it, applied (as in Beowulf) to 'execution' by the sword, occurs in OE. Martyrology 168. 5 *sweordes dom þrowian.*

2977 ff. Other illustrative parallels (in addition to Kudrun 1445 ff.) could be adduced. So Biterolf u. Dietleib 9274 f. *zwischen helm unde rant / het in erlanget daz swert*; 10473 ff. *... daz diu Rüedegêres hant / den helt erreichte über rant; / er sluoc in durch den helm guot*; 10778 f. *über schildes rant si mâzen / manege wunde vil wît.*

2989 f. *ond him fægre gehet / leana* (*mid*) *leodum.* Kock, *Angl.* 45. 121 proposes to dispense with *mid* and to construe *leodum* as variation of *him.* But would these two distinguished

persons, the chief actors in the victorious fight, be denoted by the colorless *leodum?*[1]) See also l. 2623.

3005 f. Patzig's conjecture (*Angl.* 47. 103) *hwate Scildingas* / *folcred*[*e*] *fremede* is evidently unacceptable. The parallel, Andr. 622 *folcræd fremede* has been noted by Holthausen. For an elaborate attempt to clear up in detail the dark allusions of this entire passage, see Malone, *The Literary History of Hamlet. I* (Angl. F. 59), pp. 93 ff.

3074 f. Must the 'locus desperatus' be despaired of? The emendation *næfne* (so Holthausen in the 4th edition [only], Lawrence, *Publ. MLA*. 33. 561 f.; first suggested but not urged by Sievers, *Beitr.* 9. 144)[2]) is rendered singularly attractive by the close stylistic parallel introduced by *nefne*, 3054 ff. That the 'incantation' should end with a clause showing a way to avoid the curse, is in line with a practice observed in 'Formulas of Excommunication', see Liebermann, *Gesetze der Angelsachsen* I, pp. 432 ff.; thus 4. 3 'maledicti sint ... nisi resipuerint et ad satisfactionem venerint', 5. 9, 8. 1, etc.; 7. 2 ... *buton hi gecerran and to dædbote cuman*, 7. 14. The same feature, accordingly, occurs at the end of charters, e. g. Thorpe, *Diplom. Angl.* 36. 10 '... iccirco vivens benedictione Dei carebit, et moriens maledictioni debite subjacebit, nisi digna satisfactione emendaverit quod nuper studuit depravare'; Earle, *Hand-Book to the Land-Charters etc.*, p. 38 '... separatus et alienus a regna Dei nisi ante ea satisfactione emendaverit ...', p. 106 ... *se him scald and gehealden helle wite bute he to fulre bote gecerran wille Gode and mannum*; further pp. 5, 72, 73, 84, 91, 106, 124, 127, etc.

However, *næfne* should take the place of *næs he*, not of *næs* only. The true meaning of *agend* is, unfortunately, in doubt, but on the strength of Exod. 295 we could perhaps venture to treat it as a kenning for God.[3]) Thus, we obtain

---

[1]) As regards Saxo's account of the slaying of the Swedish king Athislus by the two brothers Keto and Wigo (IV 111 f.), it is, after all, natural to suppose that it embodies the same original tradition (as Ongenþeow's fight with Eofor and Wulf) in a different setting.

[2]) Trautmann's *næfne* involved additional, radical changes.

[3]) This would seem to furnish another connecting link between Beowulf and Exodus; see also note on 2921 (?); Beow. 2808 *floda genipu* and Exod. 455 *genap* are likewise suggestive analogies.

the reading *næfne goldhwæte gearwor hæfde / Agendes est ær gesceawod*, i. e., 'unless God's grace (or, kindness) had before (or, first) more readily (or, thoroughly) favored those eager for gold'. This is substantially the interpretation very ably suggested by Patzig, *Angl.* 47. 104. For the meaning of *sceawian*, 'look with favor upon' (Lat. 'respicere', etc.), cf. B.-T.; *Angl.* 35. 120; also Moore, *JEGPh.* 18. 214; thus, e. g., Gen. 979 (Gen. IV 5, cp. 4); Exod. 33. 13; Blickl. Hom. 7. 3 (Luc. I 48), Durh. Rit. 77. Similarly, Middle English *God you see, now loke þe oure Lord,* etc. Also, Otfrid I 4. 13 *zi Gote ouh thanne thigiti, thaz er giscowoti / then liut*; IV 18. 41 f. *wanta druhtin in wâr er sah ubar inan sâr, / bigonda er inan scowon ginâdlîchen ougon*[1]) (Luc. XXII 61 'et conversus dominus respexit Petrum', with Bede's comment: 'respicere namque eius misereri est', see Erdmann's note). Further Notker, Ps. 136. 8 *kesah in Got* (= 'beatus'), Memento Mori 82 *gesah in Got*; Iwein 794 *daz sî Got iemer schouwe.* ('Grüſs Gott', etc.) Cf. Grimm, *Mythol.* I 18 (19), *Gramm.* IV 175 (205) (= 'curam habere').

As regards the use of *Agendes est* (instead of 'God') as subject, we may compare Dial. Greg. 101. 8 (H) *þa færinga him to beseah seo upplice gifu* (C *þa semninga wæs he gesewen ond gemiltsod fram þære upplican gife*) = 'subito superna gratia respectus' (p. p.). — Of course, a certain amount of redundancy, if not obscurity, in this formula may well have been intended.

This interpretation involves some uncertain factors. But at present no better solution is in sight.

3084. The reading *heold on heah gesceap* understood as 'he held on (adverb) his high fate' (Wyatt-Chambers) or as 'high destiny held on its course' (B.-T. Suppl., s. v. *healdan* C II) is objectionable on metrical grounds; but when rendered 'he held (on)to his high fate' (Wyatt-Chambers's alternative, similarly Kock, *Angl.* 46. 183), it leaves nothing to be desired. In fact, it is the most acceptable explanation of the passage — fitting best into the context stylistically — provided the construction can be shown to be a legitimate one. To the hitherto meagre support derived from Middle English examples Kock now adds

---

[1]) We are reminded of the beautiful lines, Hel. 1291 f. *sat im tho endi swigoda endi sah sic an lango, / was im hold an his hugi, helag drohtin.*

a welcome reference to the Old Norse use of *halda á.*[1]) — Wolf's translation (A. Wolf, *Die Bezeichnungen für Schicksal in der ags. Dichtersprache*, Breslau Diss., 1919, p. 53) of *heah gesceap* as 'hehrer Gegenstand', i. e., the hoard, is an awkward makeshift.

3118 f. *sceft ... fæðergearwum fus*, like the 'grey-goose shaft' in Scott's 'Lay of the Last Minstrel' IV 466; *flane fulleode* 'drave the barb to goal' (Leonard, *Transl. of Beow.*).

3126. *Næs ða on hlytme, hwa þæt hord strude.*[2]) This function of *on* is analogous to that seen in *sie ðæt on cyninges dome, swa deað swa lif, swa he him forgifan wille* Ælfr. Laws. 7, *sie on cyninges dome, hwæðer he lif age þe nage* Ine's Laws 6, etc.; *fyrst wæs ... in Godes dome, hwonne ...* Guðl. 81; *ðonne stande hit on his agenan gewealde, hu he siððan his agen ateon wille* Thorpe, *Diplom. Angl.* 329. 35; *hit stent on þinum breþer gif þu hit gebicgan most* Ælfr. Saints XXXVI 178. As to *hlytm*, it may be noted that a verb *hlytman* '(durch Los) zuerteilen' was traced by Förster in the Vercelli Codex, fol. 77b (*St. EPh.* 50. 167).

3157. *hl(æw) on [h]lide.* Since the existence of a noun *hlīð*, by the side of *hlið*, is to be assumed (Schücking, *Bedeutungslehre*, p. 52, n. [Sievers], Kock, *P. P. P.*, p. 21), the reading *[h]līðe* would be the preferable one. In Old Norse we find *hlíð* 'slope, mountain-side', by the side of *hlið* 'side', see Falk-Torp, s. v. *li* (norweg., = 'Abhang, Berghalde'). The German *Hainleite* was mentioned by Holthausen, *Beibl.* 12. 146. (Old High German *hlīta*, as in Notker's *der heber gât in lîtun.*)

3181 f. The precise force of the epithets applied to Beowulf by his mourning retainers has been debated. On *manna mildust* and *lofgeornost*, see Ed., p. 217; on the latter, also *Angl.* 46. 237 f., and Cook, "The Possible Begetter of the Old English *Beowulf* and *Widsith*", p. 341. It has been held that similar terms could legitimately have been used of many an ordinary king or chief. Some surprisingly 'mild' kings meet

---

[1]) The (elliptic) expression *com þæt lið into Temese, and lagon þær twa niht, and heoldon siððan to Denemarcon* Chron. A. D. 1071 (D) proceeds from a somehwat different basis. Cf. Cleasby-Vigfusson: *halda*: A IV.

[2]) The custom of casting lots was a sufficiently familiar one among the Anglo-Saxons, see Krapp's note on Andr. 6. At the same time, our poet may not have been ignorant of passages like Marc. XV 24, John XIX 24, etc.

us in the pages of Bede; thus, Oswald (*H. E.* III, c. 6): 'pauperibus et peregrinis semper humilis, benignus et largus'; Oswini (III, c. 14): 'moribus civilis (OE. text, 194. 32 *in þeawum monþwære*), et manu omnibus, id est nobilibus simul atque ignobilibus, largus', whose greatest virtue was 'humilitas'. At the same time, they show an unmistakable family likeness to saints, such as St. Andrew, who was known as 'mitissimus sanctorum', Chad ('mitissimus'), Aidan, or Cuthbert. (Cf. Cook, "The Old English *Andreas* and Bishop Acca of Hexham", p. 261.) In fact, there can be little doubt that to an Anglo-Saxon mind the phrase *manna mildust ond mon(ðw)ærust* suggested a saintly person. Cp. Bede 360. 29 *Eata biscop, se wæs milde wer ond monðwære* ('vir omnium mansuetissimus ac simplicissimus'); Bede 158. 12 *Aidan ... micelre monþwærnesse* ('mansuetudinis') ... *monn*; Neot (*Angl.* 3. 105, l. 19): *he wæs manðwære and milde eallen mannen.*

The biblical source is not far to seek. Thus, Mat. XXI 5 'rex tuus venit tibi mansuetus' (Rushw.: *monnðwære*); Blickl. Hom. 71. 4 *heora cining cymeþ, | milde ond monþwære*; similarly, Bede 100. 26 *þæt ic com milde ond eaðmodre heortan* (II, c. 2, i. e., Mat. XI 29 'quia mitis sum et humilis corde'). (Also Par. Ps. 77. 37 *mildheort and manðwære.*)

II. Finnsburg.

The never-ceasing fascination of the Finnsburg legend is attested by a number of new comments on various aspects of the story. We mention the investigations of Ayres (*JEGPh.* 16. 282—95), Imelmann (*Forschungen zur altenglischen Poesie*, pp. 342—81), Chambers (*Beowulf, an Introduction to the Study of the Poem etc.*, pp. 245—89), Malone (*The Literary History of Hamlet. I* [Angl. F. 59], pp. 19—23), Williams (*The Finn Episode in Beowulf*, Cambridge, 1924). Without entering into a detailed discussion of these studies, I beg to offer some brief remarks on the principal points still at issue.

1. Hengest's part.

Ayres, in his skillful presentation of the tragedy of Hengest, has undertaken to fathom the workings of Hengest's mind.

The Danish leader, he thinks, was very slow to make up his mind as to whether or not he should take revenge on his enemies. He was actually won over, first, by Hunlafing's gift of the famous sword, and, secondly, by the 'twitting' of Guðlaf and Oslaf, who upbraided him for all the woes they had endured (*ætwiton weana dæl* 1150). However, as regards this last point, it is more likely that the reproaches were directed against Finn or his men; the expression *grimne gripe ... sorge mændon* 1148f. clearly recalls the terms of the treaty, 1101 ff. *ne ... æfre gemænden, ... gyf ... ðæs morþorhetes myndgiend wære.*[1]) That is to say, the precarious compact is set at naught, and hostility breaks out anew, as was indeed to be expected.

There is no necessity to assume (with Bugge) that the Danes had received reinforcements, for we need not infer (from *æfter sæsiðe* 1149) that Guðlaf and Oslaf had in the meantime sailed home and then returned to Friesland with fresh troops. In the interest of simplicity this hypothetical feature may well be eliminated. Still less likely is it that Hengest himself left Finn's court. The phrase *fundode wrecca, / gist of geardum* 1137 means that he was indeed anxious to go. Is this merely the constitutional spring fever of the Viking? No; even in the winter, when he knew he could not sail — the reading *þeah þe he* [*ne*] *meahte on mere drifan / hringedstefnan* 1130 is in fact to be preferred — he thought of his home land, *eard gemunde* 1129. That is more than sentimental homesickness. Would not the stern warrior naturally think of his own country where he could expect to obtain military support? He would certainly have preferred to go — if it had been possible (permissible?) — in order to further his plans for revenge. But whether he could leave or not, his chief consideration is: *gyrnwracu* 1138. And who knows but he had been brooding over it ever since he became a member of Finn's court?

---

[1]) Even less tenable is the complicated version proposed by Williams, who conjectures that Guðlaf and Oslaf had been sent home to explain the situation: 'when G. and O. after their sea-journey had sorrowfully reported the grim contest, and denounced [?] their load of woes'. This is incompatible with the meaning of *ætwitan*. The injuries Finn and his Frisians had inflicted cannot be cast up to the Danes in the home land.



2. Finn's part.

A notable attempt has been made by Chambers (in his monumental *Introduction*, pp. 270 ff.) to clear the character of Finn, to exonerate him, that is, from all possible blame in the tragic happenings of the Finnsburg tale. Jutish subjects of Finn, he argues, started the trouble. They attack the Danes under King Hnæf by surprise in the hall. Fierce fighting is going on for several days. "One man after another", we are told (p. 284), "would be drawn in, by the duty of revenge, and Finn's own men would wake to find a battle in progress. 'The sudden bale (*fær*) came upon them.' Finn's son joins in the attack, perhaps in order to avenge some young comrade in arms; and is slain, possibly, by Hnæf. Then Finn *has* to intervene, and Hnæf in turn is slain, possibly, though not certainly, by Finn himself." Here the question arises at once: Is it possible than Finn had been asleep all those days? Again, is not the *folces hyrde* (Finn Fragment 46) — i. e., presumably Finn — spoken of as a regular participant in the battle? And how could the fact that the Frisians become aware of the fighting and join in the attack, be expressed by the phrase *ða hie se fær begeat*? Such subtlety in viewing the situation is more than we can credit the Anglo-Saxons with.

Why does Hengest enter the service of Finn? Why does Finn offer the Danes terms of peace? These queries have given rise to profound and most interesting speculations. But the only safe way to answer them is to take the words of the text simply as they are. The Danes agree to the terms, *þa him swa geþearfod wæs* 1103. Finn offers peace, because he cannot engage in a successful fight, either offensive or defensive, 1082 ff. Such a situation is strange, perhaps. But so is the use of the remarkable compound *wealaf*, which is applied both to the Frisians and to the Danes.[1]) That this noun in l. 1084 really refers to Finn's men (no change of *ðegne* to *ðegna* 1085 being necessary), is to be gathered from the preceding remark: *wig ealle fornam / Finnes þegnas nemne feaum anum* 1080. In other words, it was a drawn battle; both sides had equally suffered in the contest; accordingly,

[1]) We recall the double application of *Hemminges mæg* 1944, 1961.

terms of peace were arranged. Whether Finn could have drawn on his reserves from the country-side, is a supererogatory question which the poet did not consider for a moment; why, then, should we?[1]) If we had to deal with a *bona fide* chronicle, our task would be different.

3. The tribes in question.

Here, again, the text must be relied upon to furnish the decisive answer to the effect that 1. the *Eotan* (*eotenas*??) are not identical with the Danes, but are the opponents of the Danes, and 2. the 'Jutes' are not thought of as different from the Frisians. The statement of ll. 1085 ff. is conclusive: 'Danes and Jutes are to share a hall, and Finn is to distribute regularly (*dogra gehwylce*) equal gifts to Danes and Frisians.' What else can this mean but that, from the standpoint of the poem, there existed no distinction between 'Jutes' and 'Frisians'?[2])

If the Jutes were meant to be distinct from the Frisians, and if, as Chambers surmises, Jutish warriors had merely gathered at Finnsburg at the bidding of Finn, who had called a meeting of subject or associated clans and chieftains, how can we account for the fact that the Jutes are to remain with Finn after the conclusion of the treaty (1087 f.)? This would, moreover, imply, according to Chambers's reading of the story, that they accompany Finn back to Friesland.

Again, if Garulf, as Chambers suggests, is the leader of the Jutes, why is he called *eorðbuend*, i. e. 'native' (F. Fragment 32)? Must we conclude that Finnsburg is situated in Jutland? (Cp. *eorðcyning* 1155).[3])

How to account for the interchangeable use of the two terms is, of course, a vexing question. An atttempt at a conservative answer (suggesting two different strata of early

---

[1]) Nobody cares to inquire how the Danes shut up in the hall could have fought continuously for five days, without rest and without provisions.

[2]) Otherwise, — were the Jutes to receive no gifts? Were the Frisians in a different hall? Were the Danes divided into two groups, the one to stay with the Frisians, the other with the Jutes? — The variation of terms is matched by the parallel use, in the Episode, of *Healf-Dene, Dene, Scyldingas.*

[3]) Chambers's brilliant hypothesis that *Gefwulf,* in Wids. 26 (*Ytum* [*weold*] *Gefwulf, / Finn Folcwalding Fresna cynne*) is an error for *Garulf,* if accepted, would not dispose of these doubts.

tradition) was made in Ed., pp. 221, 223. Cf. also Björkman, *Studien über die Eigennamen im Beowulf*, pp. 21 ff., 60 f. At this point the important figure of Hengest, the historical leader of the Jutes, looms up, challenging the critics' interpretation. How very difficult the problem is, can be readily seen from the remarkably subtle theories built up by Imelmann and Malone, the former recognizing in the Old English version the story — though strangely confused and influenced, too, by certain Vergilian reminiscences — of the occupation of British territory by the Jutes under Hengest and Horsa[1]), the latter endeavoring to reconcile the peculiar testimony of our Finn text and historical record by reading into the Beowulfian lines an allusion to the fact that "Hengest ... changed sides during the course of the war between Finn and the Hocings."[2]) Much as we admire the acumen displayed in these discussions, which proceed from the very natural and laudable desire to lift the veil from the dark sayings of the *scop*, such elaborate reconstructions are, in the nature of the case, wholly unprovable.

This general criticism, it may be added here, applies, with still greater force, to the recent investigation by Williams, who, by means of a detailed, novel interpretation of the text, makes bold to trace in the Finn story various features known from the second part of the Nibelungen legend, such as the struggle for the hoard (*wealaf*), the name *eoten* given to the Danes (just as the mythical *Nibelung* was applied to the Burgundians), etc.[3])

4. The situation of Finnsburg.

I still believe that my interpretation of ll. 1125 ff. (*JEGPh.* 6. 193)[4]) is adequate, although I am afraid I did not make

---

[1]) Cf. Heusler, *Anz. fdA.* 41. 32. The most striking Vergilian item, the one relating to the peace treaty, Aen. XII 189 ff., 202, 212, was entered in my notes long ago, but only as a curious parallel.

[2]) The identity of the two Hengests is taken for granted by Nellie Slayton Aurner, in the monograph, *Hengest, a Study in Early English Hero Legend* (*Univ. of Iowa Studies, Humanistic Studies,* Vol. II, No. 1, 1921). Gudmund Schütte has upheld the same view, see *AfnF.* 36. 4 ff.

[3]) Cf. the reviews, *MLR.* 20. 338 f. (Sedgefield), *Anz. fdA.* 44. 121—25 (Hecht), *Review of English Studies* 1. 228—31 (Elsie Blackman), *JEGPh.* 25. 114—17 (Malone), *Beibl.* 37. 5—9 (Klaeber).

[4]) It is substantially the same as Rieger's explanation, *ZfdPh.* 3. 397. But Rieger's paraphrase is, perhaps, more convincing. "Die Krieger gingen

my position sufficiently clear (cf. Chambers, p. 258, n. 4). The Frisian warriors, I tried to explain, dispersed after peace had been assured, returning to their respective homes in the country. Finnsburg, accordingly, was not supposed to lie outside of Friesland proper. In attempting to show the practical identity of the terms, ***Frysland, hamas, heaburh,***[1] to which *wica* (***neosian***) is to be added, I cited an apparently even more striking instance, Brunanb. 55 f. (*gewitan him þa Norðmenn* ...) ***Dyflen secean,* / *and eft Iraland,*** from which no geographical distinction between 'Ireland' and 'Dublin' could be inferred. I failed to observe at the time that the (unamended) better reading is ***Dyflen secean,* / *eft, Iraland,*** which brings out the exact force of the parallelism. The fact that the situation otherwise is different, was to be left out of account; *gewitan* may, of course, apply to any journey, no matter what distance is to be covered. An unprejudiced reading gives the impression, I think, that Hengest (with Finn) stayed where he was (1127 ff.). If Finn had returned to Friesland, the poet, probably, would have said: 'Finn returned', not 'the warriors went ... *Frysland geseon* ...'

As an additional argument in favor of this view, Lawrence (*Publ. MLA.* 30. 401 n.) made the point that the place where Hildeburh had experienced the greatest joys (1079 f.),[2] and where gold was taken from the hoard (1107 f.), could not reasonably be supposed to be merely "an outlying and temporary abode" of Finn. There remains, of course, the possibility — this is to be admitted — that Finn had two places of residence in his country, — say, a favorite castle, ***Finnesburh,*** and a capital city, ***heaburh.*** But whether in our story the king himself moved from the former to the latter, is a

da nach Hause (dies ist der Sinn von *wica neosian*, vgl. 125 und Guðl. 1339), ihrer Freunde beraubt zerstreuten sie sich in die Dörfer und in die Hauptstadt von Friesland ..."

[1]) In Gen. 2517 f. ***heaburg*** is paralleled by *lytle ceastre.*

[2]) Lawrence is perfectly right in accepting the emendation *he[o]*. A sentence beginning ***þær he ær mæste heold*** / *worolde wynne, wig ealle fornam* ... appears indefensible. Williams's quaint argument (pp. 34 ff.) that *worolde wynne* must refer to Finn, the king, because in ll. 1730 f. the conception of *eorþan wynne* (... ***hleoburh wera***) is associated with the person of a chieftain, makes us curious to know whether a woman — a queen — was excluded from the privilege of experiencing happiness.

question which I am not at all prepared to answer in the affirmative.

5. Textual notes on the Episode.

1086 f. *þæt hie him oðer flet eal gerymdon, / healle ond heahsetl.* Heusler's novel attempt (l. c., p. 32) to dispose of a certain difficulty in this passage by translating 'dafs sie ihnen (die Friesen den Dänen) die ganze eine Bankbühne der Halle nebst dem (zugehörigen) Hochsitz einräumen sollten', fails to satisfy, in as much as such a signification of *flet* in Old English is extremely problematical, and, besides, *healle* has all the appearance of being the variation of *flet.* So we have to put up with a somewhat strange mode of expression. If we insist at all on the force of *eal* (adverb), we might argue that this clause of the treaty, 'that the Frisians should make room for the Danes "completely" in another hall', qualified by the provision granting equal rights to Danes and 'Jutes' (*þæt hie healfre geweald / wið Eotena bearn agan moston*), practically implies: 'making room for all the Danes'. A rationalizing interpreter could add that, owing to the equally great loss of 'man power' on both sides, there was now sufficient room for the two parties. We are particularly grateful to Heusler for showing that the Danes and Frisians were without question to be entertained in one and the same hall.

1107 f. *Ad* (MS. *að*) *wæs geæfned, ond icge gold / ahæfen of horde.* Williams justly observes (p. 68) that the plural *aðum* 1097 does not necessarily prove the singular *að* to be a scribal error. (He cites an interchange of singular and plural, *aðe, aðas* from Oros. 162. 11 f.) But the emendation *Ad* should not be abandoned on that account. I suspect that *geæfned* in connection with *að* would rather denote the idea of 'carrying out', 'observing' (not: 'the oath-taking was finished'). Moreover, l. 1107 recalls a similar passage having reference to preparations for funeral rites, 3105 f. ... *beagas ond brad gold. Sie sio bær gearo, / ædre geæfned.* It is a significant fact that the author is very apt to use similar phraseology in describing analogous situations. The verbal parallelism in the two dragon fights (by Sigemund and Beowulf) is well known.[1])

[1]) Also, the recurrence of *wælnið(as)* in connection with the Heaðo-Bard feud, 85, 2065, deserves to be noted.

No less remarkable are the phrasal analogies which connect the obsequies of Beowulf (and preparations for them) with Scyld's 'sea-burial' and, also, with the Finnsburg burning ceremonies. Thus, we note *on Frean wære* 27, *on ðæs Waldendes wære* 3109; *hi hyne þa ætbæron to brimes faroðe* 28, (*þa wæs* ...) *æþeling boren* ... *to Hronesnæsse* 3135 f.; *swa he selfa bæd* 29, *swa he bena wæs* 3140; *aledon þa leofne þeoden* ... *on bearm scipes, / mærne be mæste* 34 ff., *alegdon ða tomiddes mærne þeoden* ... *hlaford leofne* 3141 f.; *þær wæs madma fela / of feorwegum frætwa gelæded* 36 f., cp. *þæt hie bælwudu / feorran feredon* 3112 f.; *ne hyrde ic cymlicor ceol gegyrwan / hildewæpnum ond heaðowædum, / billum ond byrnum* 38 ff., *him ða gegiredan* ... *ad* ... *unwaclicne, helm*[*um*] *behongen, hildebordum, / beorhtum byrnum* 3137 ff.; *leton holm beran* 48, *forleton eorla gestreon eorðan healdan* 3166, cp. *leton weg niman* 3132. Again, the phrase of the Finnsburg Episode, *wæs on bæl gearu* 1109, 'was ready to be placed on the funeral pile' harmonizes admirably with (*gebringan* ...) *on adfære* 3010, which must be considered a term of venerable heroic associations, cp. the Eddic *bálfǫr* (Gylfaginning, ch. 48; Gering, *Lieder der älteren Edda*[3], p. 474), — just as *guðrinc astah* 1118, which answers so well to *áþr á bál stigi* Vafþrúþ. 54 (like *bálfǫr*, used of the burning of Baldr). As regards this *astah*, Boer's objection (*ZfdA*. 47. 135) that it could not have been used in this specific sense without the addition of *on bæl*, loses its point by the fact that the preceding *on bæl don* 1116 made the repetition of the prepositional phrase unnecessary.

Altogether, the reading *Ad* seems to be eminently fitting in l. 1107.

1141. (*gif he torngemot þurhteon mihte,*) *þæt he Eotena bearn inne gemunde.* The interpretation of *inne gemunan* given in Ed. p. 169, 'remember heartily' (and acting accordingly) is admittedly somewhat awkward, though it still seems to me quite legitimate.

Two entirely different renderings have recently been put forth. Williams's version '(whether he could finish the combat) that he, the Eotens' son, was inwardly recalling' cannot — apart from the strange sort of variation in l. 1141 — appeal to those who refuse to believe that Hengest was styled *Eotena bearn*. Malone's translation '(whether he might bring on a

battle,) in which he would not be considerate of the Jutes' (reading *in ne gemunde*) is unsafe, since it is exceedingly doubtful whether an Anglo-Saxon could have understood the ancient phrase in this sense.[1])

One point seems pretty clear by this time, namely that a generally acceptable interpretation is not likely to be found. But surveying the situation once more, I have come to feel — surprising as it seems — that, of all the proposals made, Trautmann's *irne* (for *inne*) offers, perhaps, the least objectionable solution. It involves a minimum of textual change, and it provides admirable sense: 'dafs er der Kinder der E. mit dem Schwerte gedächte.' It fits in perfectly with the immediately following presentation of the sword. The phrase is to be considered the ironical counterpart of the expression (set in a different syntactical frame[2])), *ic þe þæs lean geman* 1220, etc. Syntactically, it is in a line with clauses like (*ic biddo higon,*) *ðaet ge me gemynen aet ðere tide mid suilce godcunde gode suilce iow cynlic ðynce* Sweet, *O. E. T.* 444. 41, and, possibly, *hwæt is se mann þe þu swa myclum amanst?* Par. Ps. 8. 5.[3]) (Cp. also Old Norse *minnask.*)

As to *irne*, we find in Old English *irne* (so Sat. 518), by the side of the commoner forms such as *irena, irenna.* It would seem that the forms with *nn* ultimately go back to an acc. sing. masc. of the adjective (thus Beow. 2338 *eallirenne*), from which was inferred a new *ja*-type *iren* (adjective and noun) on the analogy of the type of *westen, fæsten.*[4]) (A spelling *irene* may mean equally well *irne* and *irenne.*)

---

[1]) This interpretation is coupled with an emendation in the next line, *woroldrædende* 'earthly ruler', 'king' (for *woroldrædenne*), — in itself an ingenious idea —, and a new punctuation, i. e., extending the sentence (from 1137) to 1144, so as to mean 'even as he had not failed his king (in that other battle) when he (Hnæf) laid in his lap Hunlafing, the battle-gleamer ...' Conservative critics will find it hard to fall in with this view of the context.

[2]) Still another syntactical turn is presented by the construction of *onmunan* (as in Beow. 2640), well explained by Kock, *Angl.* 46. 70. (See also Grein Spr.)

[3]) Andr. 894 *þæt hie God wolde ; onmunan swa mycles.*

[4]) A similar case of analogy is seen in the *ja*-type forms of the noun *morgen*; thus Beow. 565, 2939 *mergenne.* (Is OE. *æfen* an old *ja*-stem? Par. Ps. 54. 17 *ic on æfenne, eac on mergenne.*)

6. Textual notes on the Finnsburg Fragment.

12. *þindað* (?). If Dickins is right in claiming that the form of the initial letter was meant for *w*[1]), we are confronted with the question what *windað* could possibly mean, since this would be an entirely unusual application of the verb. Dickins's 'dash to the van' is prohibited by the dative *on orde*; Kock's 'hasten on' (cp. 'davoneilen', *Angl.* 45. 126) is similarly precluded. Grein's 'bewegt euch rührig' is at best a forced guess. No wonder Ettmüller, Thorpe, and others preferred *winnað*. In case of its adoption, the parallelism observed in ll. 11 and 12 would lend support to the reading *winnað on orde, wesað on mode!*

26. *heordra.* Chambers (*Introduction*, p. 245, n.) calls attention to the fact that, among numerous unquestionable inaccuracies of Hickes's transcripts of Old English specimens, there is not lacking an erroneous *eo* for *ea* (Menol. 121: MS. *bearn*). The comfortable conclusion we are justified in drawing from this observation is that we are no longer obliged to find an explanation for such an orthographic irregularity.

34. Kock's alteration (*Angl.* 45. 126 f.) *hwearf flacra earn* is simpler than the reading mentioned as a possibility in Ed., p. 238: *hwearfade* (or *hwearf*[*t*]*lade*) *ærn* (= *earn*). The eagle is certainly an agreeable newcomer, to whom the raven is not likely to object.

III. The Þryð-Offa Episode.

The opening of this notable passage has been variously commented upon in recent years, the prevailing tendency being to discredit the emendational remedy of l. 1931 devised by Schücking and introduced into the four latest editions. The reading *Mod Þryðe* [*ne*] *wæg* is, of course, the most convenient one for editorial purposes, but it must be admitted that there

[1]) His note deserves to be quoted (*Runic and Heroic Poems of the Old Teutonic Peoples* [1915], p. 65). "The initial letter of *windað* is slightly different in form from the customary *w* of Hickes . . . But cf. v. 27 [25] *wreccea* (H. *wrecten*), where the identical form of *w* is found and initial *Þ* is out of the question. Moreover, Hickes represents capital *Þ* by *Ð*, even where the MSS. have *þ*: cf. Metra of Boethius, IV. 11, 12 ff. in *Thesaurus*, I. 185 and Grein-Wülker, III. 7 ff." [?]

is something of the *deus ex machina* character about it. It destroys the thoroughly idiomatic phrase *modþryðo wæg* (cp. Gen. 2238[b] *higeþryðe wæg*, etc., see *Angl.* 28. 450 n. 2; as to the spelling *-o*, cf. Ed., pp. lxxxiii, xciii), and it substitutes for it an expression which has not unjustly been charged (Kock, *Angl.* 44. 102 f.) with bearing a rather modern stamp. Heusler's objection (*Anz.fdA.* 41. 33) to a genitive form, based on the stylistic consideration that Queen Þryð should have been first mentioned in the nominative case, is not without force, especially as Hygd, her counterpart, is introduced in that way, whereas both Sigemund and Heremod, who are similarly contrasted, are ushered in by way of the genitive form (875, 901, cp. 872).

A defense of the *Þryðe* (genitive) emendation was attempted by Patzig (*Angl.* 46. 282 ff.), who would, however, set aside the inserted *ne*, and, by changing the punctuation (placing a mere comma after *maþmgestreona*, extend the clause from 1930 to 1932: 'und nicht hegte, zu sparsam mit Gaben an die Geatenleute, mit kostbaren Kleinodien, den Sinn der Þryð die ausgezeichnete Volkskönigin, den überaus furchtgebietenden (*firenondrysne*)'. This, while simplifying the textual alteration and offering a slight, though by no means necessary, metrical improvement, results in a decided stylistic infelicity.

Imelmann (*Forsch. zur altengl. Poesie*, pp. 456 ff.), opposing any actual change of the MS., suggests the reading *Mod Þryð o wæg* 'Leidenschaft hegte immer Þryð, (die herrliche Volkskönigin)'. The advantages claimed for this interpretation are counterbalanced by serious drawbacks, viz. 1. Some sort of transition (from Hygd to Þryð) seems indeed necessary (cp. 898 ff., 1709); a brutally bald juxtaposition of the kind proposed would hardly have been ventured upon by our poet. That this belief admits of no absolute proof is self-evident. 2. It is to be questioned whether *o* (*a*) could be used in this manner, that is to say, whether the resultant expression could be considered at all idiomatic. 3. It is exceedingly doubtful whether this 'always' corresponds with the facts of the story. The old idea of 'two versions' of the account in Beowulf is definitely precluded by l. 1944 *Huru þæt onhohsnod*[*e*] *Hemminges mæg,* — a straightforward statement made without any qualification, which clearly indicates that the lady's violent

behavior did not continue all the time. Besides, the phrase of the next line, *ealodrincende oðer sædan,* stands in the closest possible relation to it, introducing in fact the needed explanatory information. Attention may be called again to the instructive stylistic parallel, Mald. 116 f. The *oðer sædan* I take to mean: 'they told another part of the story'; we might almost say, 'they set forth another aspect of her character', for the þryð episode is less of a story than a character sketch tinged with moralizing notions (cp. the second Heremod allusion, 1709 ff.), which is made doubly interesting by the improvement of character following upon the happy marriage.

Kock (*Angl.* 44. 102 f.), whose seasoned stylistic feeling revolts against *mod Þryðe* [*ne*] *wæg,* makes the startling suggestion that the name of the queen may have been *Fremu* of l. 1932 (*fremu folces cwen*); otherwise, *-þryðo* of *modþryðo wæg* may have been intended as a punning allusion to the name *Þryð,* which latter would be lost through giving up Schücking's alteration. However, in view of the well-known parallels of the story — even though not exact ones — it would be reckless to throw overboard the chance (or to abandon the hope) of really finding in our poem the name of *Þryð.* I cannot bring myself to believe that "it was not necessary to state the queen's name". On the other hand, I quite agree with Kock that the epithet *freme* presumably could be used as a vox media like *aglæca*, or *mære*, or Old Norse *framr.* Whether we take it in the sense of 'excellent', or 'strenuous', or 'bold',[1]) it appears not at all nonsensical that the designation *fremu folces cwen* was applied to þryð even in the earlier stage of her life, i. e., before her marriage to Offa.[2]) If she was known to tradition as 'Queen Thryth', it would not be surprising to find her called *folces cwen* at the very opening of the episode. The very words of the Life of Offa II: 'regina uxor Offe, que prius Drida, postea uero Quendrida, id est regina Drida, quia regi ex insperato nupsit, est appellata'[3]) seem to emphasize the importance attached to this title. Moreover, if (as Patzig suggests), þryð was thought of as having been, before her marriage, an independent 'queen' after the

[1]) Cosijn's *frecnu* was a very natural guess.

[2]) Cf. *Angl.* 28. 449.

[3]) Chambers's new edition of the 'Vitae', *Introduction*, p. 239.

manner of Brünhild of the Nibelungenlied[1]), the chronological impropriety would disappear altogether.

An entirely different line of attack was opened by Craigie in his paper, *Interpolations and Omissions in Anglo-Saxon Poetic Texts* (Prague, 1923), pp. 12—14. Building, though in his own way, on the theory propounded by Bradley ('The Numbered Sections in OE. Poetical MSS.', *Proceedings of the British Academy*, Vol. VII), he exonerates the poet from all fault in the matter and traces the error of the text as we know it to certain conditions incident to the history of the basic MS. (i. e., the MS. which was copied by scribes A and B). He argues that the text seems to have been originally written on sheets containing about 62 lines (or, on leaves of about 31 lines), and that omissions or other defects were most likely to have occurred at the top or bottom of a leaf.[2]) "The poem being written on sheets containing on an average a fraction over 62 lines each, the thirty-first sheet would end at line 1931 (... *maþm gestreona*). The thirty-second sheet would then begin with a half-line alliterating in *m*, and continuing the poet's account of Hygd, or giving other information about Hygelac or Beowulf. Of this sheet, however, the first leaf had been detached and lost. A stray leaf from another poem (possibly occurring in the same manuscript) happened to provide the required alliteration, as it began with *mod þryðo* ..., and contained matter not obviously foreign to the subject, since its opening lines related to a queen. It also ended in a manner appropriate to the close of a section. It was accordingly accepted as a continuation of the preceding text, and copied in place of the missing portion."

This highly ingenious explanation, which is both too simple and too complicated, can hardly be said to improve matters. The assumption as to the size of the original leaves (which

---

[1]) The epithet *ænlicu* 1941, it is interesting to note by the way, corresponds remarkably well with the description, Nibel. 325 ... *ir geliche was deheiniu mê, / si was unmâzen schoene* ...

[2]) Certain examples are cited of textual difficulties occurring at such points. Some of those lines, however, should not be called suspicious (thus, 31, 648, 991); l. 586 does not quite fit into the numerical scheme. Lines 62, 139, 389, 403, it is true, happen to agree with the hypothesis. But to be conclusive — and applicable to the entire MS. — the evidence ought to be still clearer.

is claimed to be in agreement with the earlier sections of Exodus) remains to be substantiated. It finds no support whatever in the canto divisions,[1]) which are by no means accidental or arbitrary (see Ed., pp. CIII, CX, and n. 1). Of course, nobody could deny the possibility that this Episode was interpolated or substituted for a corresponding passage of the original. But, in that case, the entire set from 1925 to 1962 should be detached. The very peculiar way in which Hygd is presented to us, can be most readily accounted for, if these lines were meant as a preparation for an intended contrast. And no more suitable contrast could be imagined than that between 'Hygd' and 'þryð'. As to the number of unusual words of this Episode which have been instanced as additional evidence, this is hardly more remarkable than the lexical individuality of the Finn Episode.[2]) On the other hand, we have a right to ask why this passage, in its general stylistic character, is so similar to the Beowulf as a whole.

I should imagine that there existed some poem or poems on þryð and Offa, the substance of which our author gladly seized upon, using for his Episode the allusive manner, as he did in the Finn Episode. Those thirty odd lines cannot, of course, have constituted an independent lay; the first part, at any rate, bears a totally different character. The summarizing, generalizing statement about the cruel treatment meted out

---

[1]) It is only fair to state that the question of the origin of the canto divisions raised by Bradley in this connection, is scarcely touched upon in Craigie's discussion of the Beowulf MS. — If the 'fits' did not differ much in length — but they do! —, this would not be unnatural. The poet might have considered a certain length appropriate to a normal canto.

[2]) Some of them may have been derived from the author's 'source'. The remarkable formation *handgewriþen* 1937 is paralleled by other instances, see Ed., p. CVII, n. 8. Words like *ondrysne, wcotod* cannot be called peculiar; the compounds *eormencyn, freoðuwebbe* probably formed part of the poetical vocabulary known to the author; *andæges* has deservedly gained the reputation of a 'ghost word'. [To the examples quoted in support of *þæt hire an dæges eagum starede* 1935 (*Arch.* 123. 417 n.), there could be added Ælfr. Saints VII 150 f. *þæt nan man ne mihte for ðam mycclum leohte / hire on beseon*; O. E. Chron. [E] A. D. 1086 *ðonne wille we be him awritan swa swa we hine ageaton ðe him on locodan* (at the opening of the famous sketch of William the Conqueror).] — It would be easy, by the way, to make a collection of lexical idiosyncrasies from the immediately following passage, ll. 1963 ff.

to bold courtiers has, in fact, the appearance of having been substituted for an account of a definite, concrete instance. That this was done by another hand than that of our author has not been proved in the least.

The result of our survey is distressingly negative. *Ignoramus.* There is obviously some sort of defect in our text, and that defect, as clearly indicated by Craigie, lies between 1931ᵃ and 1931ᵇ. Without doubt, *modþryðo* and *firen' ondrysne* form faultless parallel objects of *wæg*. The entire subsequent account of þryð is also clear. What is lacking, is a link connecting the episode with the preceding remarks about Hygd and, at the same time, introducing þryð by name. If that missing link could be discovered, our troubles would be at an end.

IV. A Note on the two Dragon Fights.

Is Sigemund's dragon fight,[1]) which is mentioned in Beowulf only, based on genuine old tradition or does it originally belong to his famous son, Sigurðr-Sigfrit? A decisive answer in favor of the former alternative has been given by Neckel, who in his paper „Sigmunds Drachenkampf" (*Edda* 13. 122—40, 204—29) presents an elaborate discussion of Sigmund's fight and subsequent allied versions. From the statement of the Edda, Frá dauþa Sinfjǫtla, that poison could not harm Sigmund externally (or internally),[2]) Neckel infers that, according to ancient Scandinavian tradition also, Sigmund had successfully met a venom-spitting dragon. In the course of time, his son inherited the exploit[3]) and succeeded in obscuring, more or less, the fame of his heroic father. The Beowulfian version, Neckel holds, goes back to an originally Frankish lay (historically connected with the Burgundian king Sigimund[4]))

---

[1]) Cf. Ed., pp. 156 f., XXII f.

[2]) *Svá er sagt at Sigmundr var harþgǫrr, at hvárki mátti honum eitr granda utan né innan, en allir synir hans stóþuz eitr á hǫrund utan.*

[3]) This is also von Sydow's view, see his folkloristic study, "Sigurds Strid med Fåvne", *Lunds Univ. Årsskrift* N. F. Avd. 1. Bd. 14. Nr. 16. Lund, 1918.

[4]) Cf. Heusler, *R.-L.* IV 443.

which had been carried over to Gautland and which naturally suffered certain changes incident to the new localization.

It is certainly gratifying to see Sigmund's dragon fight fully vindicated, even exalted to the honor of being the prototype of various later dragon fights in old Germanic literature, including those of Frotho (Saxo II 38 f.) and Beowulf. Some of the details, however, that figure in that learned and instructive study, seem to stand in need of modification. Thus, Beowulf's dragon fight, naturally, shows some points of contact with that of Sigemund, but it is not a doublet, or a lineal descendant, of it. Unlike Sigemund, who enters the cave (*under harne stan* ... 887) and with his sword pierces the dragon, nailing him, at is were, on the wall (*þæt hit* [i. e., *swurd*] *on wealle ætstod* 891),[1]) Beowulf calls the dragon out[2]) and fights him in front of the barrow. The expression *morðre swealt* 2782, like *draca morðre swealt* 892, cannot, by any possibility, be tortured into the meaning 'verendete im Dunkeln', but is analogous to the common expression *deaðe sweltan*, cp. Beow. 3037 *wundordeaðe swealt* (2358 *hiorodryncum swealt*). That *morðor* should imply evil intent (see note on 748 f., above), and that *morþ* should be found to convey 'slaying with an attempt of concealment of the deed' (B.-T.) is natural enough. But this does not in the least encourage the belief that the idea of physical darkness became associated with the term. Certainly Beowulf's dragon fight takes place outside of the barrow. When the Geat warriors, after the combat, come upon the scene, they find Beowulf — *sawulleasne, on sande* 3033, and

[1]) This is a variation of a typical feature. In the Vatnsdælasaga, ch. 3 a sword is made to pass through the breast of a formidable robber and to stick ('stand') in his bed: *saxit stóð í sárinu, enn svá fast hafði Þorsteinn til lagit, at oddrinn stóð í beðinn.* Similarly, in the Laxdælasaga, ch. 35. 26 Auðr thrust a sword at þórðr, and *svá lagði hon til fast, at saxit nam í beðinum staðar*; Vǫlsungasaga, ch. 30: *Gutthormir brá sverþi ok leggr á Sigurþi, svá at blóþrefillinn stóþ í dýnum undir honum.* — The use of the verb *standa(n)* with reference to the action of weapons is, of course, well known in Old Norse, Old English, and Old High German (Hildebr.).

[2]) Like Wolfdietrich, who, eager to meet the dragon, shouts — *der degen ruofte lûte ...: / 'her wurm, sît ir hie heime? ir sult von iuwerm hol gân ...'* Wolfdietr. B 663. (Mentioned by Schücking in his note on Beow. 2550.) In the Seyfridslied, the hero calls the giant Kuperan out from the *holen stayne* and, later on, reminds him of it: *ich hiesch dich zu mir ausz* 74.



even from a distance they observe the form of the dragon stretched out fifty feet in length.[1])

Exception must also be taken to the interpretation placed on Saxo's use of *indigena* in his version of Frotho's dragon fight. The fact that Frotho receives information about a treasure-guarding dragon from an *indigena* ('tali subeuntis indigene carmine concitatur') is conjectured to mean that Frotho happens to be in a foreign country. This may well be so. It is stated more plausibly in the closely corresponding fight of Fridlevus (IV 180 f.), who is 'ignote insule littoribus appulsus'. But the term *indigena* itself hardly contains such a hint. It rather suggests the *londbuend, foldbuend* of Beowulf, who have communicated to the king their true knowledge of Grendel and his female companion (1345 ff.) and who greatly fear the ferocious dragon (2274 f.)

An interesting minor feature traceable in the Nibelungenlied (88 ff.), „der vor dem Berge ausgebreitete Hort (der auch im Sigfridslied mehrfach auftaucht)“ is pointed out (Neckel, p. 221) as being apparently „ein altes Stück Szenerie“. The full epic expansion of it is well known from the Beowulf (2743 ff.), where Wiglaf, at the bidding of his king, carries a large portion of the treasure out of the dragon's barrow and thereby gladdens the heart of the dying hero: *ic ðara frætwa Frean ealles ðanc ... secge ..., þe ic her on starie* 2794 ff.[2])

A new view concerning the dragon fought by Beowulf has recently been advanced by Cook ("Aldhelm and the Source of 'Beowulf' 2523", *MLN.* 40. 137—42). The poet, he thinks,

---

[1]) Regarding this descriptive feature, we may compare Vǫlsungasaga, opening of ch. 18.

[2]) Some slight parallels — even if merely accidental resemblances — between the Seyfridslied and the Beowulf could be mentioned. Seyfr. 135 [*Nyblings sône*] *stiessen jn* [i. e., den Schatz] *in ein hôlen, / da inn ein staynen wandt / under den Trachenstayne,* 137 *wann der Trach west den steyge / und auch des staynes thůr,* cp. Beow. 2213 ... *stanbeorh steapne, stig under læg / eldum uncuð.* In both versions the hoard is discovered by accident, Seyfr., ch. XXI: *Seyfrid ... findt ungeferd ein schatz ...,* cp. Beow. 2221 ff., and at the close of the story it is removed from the use of men, Seyfr. 167 *„Wem soll denn dises gůte?“ / und schůt das in den Reyn,* cp. Beow. 3165 ff. ... *þær hit nu gen lifað / eldum swa unnyt, swa hi(t æro)r wæs.* Even the explanatory, or apologizing, note, Seyfr. 168 *er west nicht, das die erben / waren die Kůnig im berg* recalls Beow. 3067 *seolfa ne cuðe, / þurh hwæt his worulde gedal weorðan sceolde.*

knew Aldhelm's 'De Virginitate', both in its prose version and its metrical form, and derived from the former the remarkable combination [*o*]*reðes ond attres* 2523, which answers exactly to Aldhelm's *virus et flatus* (taken as a *hendiadys* = 'venomous breath'). It is true, there is no similarity in the combat itself, for the heroine of Aldhelm's legendary story, the martyr Victoria, frees the city of Tribula from the ravages of a dragon by simply commanding him in the name of Jesus Christ to depart. But the point noted is of importance, since it has a definite bearing on the general question as to the immediate literary influences to which the poet was exposed.[1])

Now the typical dragon's destructive weapon — apart from his sharp teeth, *biteran banum* Beow. 2692, 'spinosi dentis acumen' Saxo II 38 — is his hot, poisonous breath. He spits venom (Fáfnism. Prose *blés eitri*, st. 18 *eitri fnǿstak*), he belches forth fire (*gledum spiwan* Beow. 2312). Sometimes the venom is emphasized, sometimes the fire, and sometimes merely the breath is mentioned. Occasionally two of these attributes are mentioned together. What is true of the dragon proper, applies also to his ecclesiastical duplicate, the devil (and his kin). Thus we find,[2]) e. g., Beow. 2715 *attor*, Saxo *l. c.* 'virus', 'amaro veneno', 'iactatum fauce venenum'. — Beow. 2582 *wælfyr*; Seyfridsl. 139 *Do můst der held Seyfrid / fliehen die grossen hitze, / die er vom Trachen lid, / die von jm here triben, / die flammen blaw und rot*; Vita Guthlaci, c. 19 '[immundi spiritus] gutture flammivomo'. — Beow. 2557 *oruð*; Seyfridsl. 21 *wenn er den athem ausz liesz*; Ælfr. Hom. II 474. 6 *twegen ormæte dracan, ðara orðung acwealde þæt earme mennisc.* — Sat. 78 f. [*feonda aldor*] *spearcade . . . fyre and atre,* cp. 38 [the habitation of the devils:] *þis is þeostræ ham, ðearle gebunden / fæstum fyrclommum, flor is on welme, / attre onæled*; Saxo 'sanies quod conspuit urit'. — Aldhelm, 'De Virginitate' 2387 f. 'flamina, . . . venenis'; Sal. 221 *þurh attres orað*; Beow. 2839

---

[1]) In a previous paper. "'Beowulf' 1422", *MLN.* 39. 77—82, Cook expressed the opinion that the collocation of rhyming words within the hemistich was prompted by the example of Aldhelm (thus, *flod blode weol* 1422 corresponding to *fluenta cruenta* in the poem, 'De Virginitate' 2420, cp. 2600). These papers are, in a way, supplementary to the learned treatise on "The Possible Begetter of the OE. *Beowulf* and *Widsith*".

[2]) I beg to include some examples mentioned *Angl.* 36. 189.

þæt he wið attorsceaðan oreðe geræsde; Gottfried von Strafsburg, 'Tristan' 8974 *der warf ûz sînem rachen / rouch unde flammen unde wint / rehte alse des tiuwels kint.* In the light of such examples, the combination *ac ic ðær heaðufyres hates wene, / [o]reðes ond attres* Beow. 2522 f., possibly, appears somewhat less striking. The coincidence observed falls just a little short of carrying conviction so far as the question of borrowing is concerned.[1])

V. The Date of Hygelac's Death.

The date of Hygelac's death has commonly been placed at, or about, 516, although dissenting opinions have not been lacking (cf. Ed., pp. XXXIX, 252 n. 3). Of late, the voices of the doubters have become more insistent, cf. Chambers, *Introduction*, p. 382 and n. 8. It, naturally, seemed very strange that only fifty years after Chlodoweg's birth, his grandson Theodebert should be found the commander of a victorious army. Was Gregory of Tours wrong in his chronology?

In a careful monograph entitled *Det första årtalet i Sveriges historia* (Umeå Program, 1917), E. Ä. Fredborg takes the view that Hygelac's expedition against the Franks occurred about 526 A. D. (some time, that is, between 521 and 531). He conjectures that the subject matter of the third chapter of book III of Gregory's 'Historia Francorum', which properly belongs between the events of chapters 6 and 7, was erroneously — owing to a misinterpretation of his material — placed before chapter 4.

Also Chambers discredits the customary date. He argues, *inter alia* — in discussing the irregularities of Theodebert's married life — that "it cannot have been much before 530 that Theodebert's father was first arranging the Longobardic match" (which was consummated in the seventh year after the betrothal, or eleven years before bis death). "A king is not likely to have waited to find a wife for a son, upon whom his dynasty was to depend, till fifteen years after that son was of age to win a memorable victory." This is sound

[1]) The relation between the two coordinate nouns of l. 2523 could be compared to that between the nouns in El. 585 (*ða wurdon hie deaðes on wenan,*) *ades ond endelifes.*

reasoning. Yet, everything points to unsettled habits, to a certain willfulness in the prince's character, which could explain the lateness of his official marriage. If Theodebert was really born at 506 (the earliest possible date admitted), would Gregory (book III, ch. 1) have characterized a five-year-old boy — no matter how promising — as 'elegantem atque utilem'?

In opposition to such views, Cook recently ("Theodebert of Austrasia", *JEGPh.* 22. 424—27) emphasized the fact that the Merovingians were a notoriously precocious race,[1]) and, strange as it may seem to us moderns, Theodebert may very well have led an army in 516. His father Theoderic, the son of a concubine, might have been born about 483,[2]) and no difficulty would arise from placing his own birth conjecturally at 499 or 500. Nor should Gregory's significant expression *iam tunc* be overlooked: 'habebat iam tunc Theudericus filium nomine Theudebertum, elegantem atque utilem'[3]) [A. D. 511], which marks Theoderic as a peculiarly youthful father, even according to current Merovingian notions. Attention is also called by Cook (among other illustrations) to the interesting fact that the Black Prince at the age of sixteen commanded the van of the English army at Crécy.

The Old Norse sagas give us definite examples of 'maturity' at a very early age. When Gunnlaugr was twelve years old — *ok er Gunnlaugr var tólf* (var. *fimtán*) *vetra gamall,* he wanted to go on an expedition of his own to see the world (Gunnlaugssaga ed. Mogk[2], ch. 5. 7). In the Laxdælasaga, ch. 76 we read that 'Gellir was now fourteen years old, and with his mother he took over the business of the household and the chieftainship. It was soon seen that he was made to be a

---

[1]) He refers to the case of Childebert, of whom we read in E. Lavisse's *Histoire de France* II. 1, p. 146: "il avait été père dès la quinzième année."

[2]) The figures given here are more conservative than those considered possible by Cook.

[3]) Professor Cook, in a letter, mentions that the 'Gesta Francorum', ch. 49 describe Charles Martel as 'virum elegantem, egregium, et utilem', and suggests that 'elegans' and 'utilis' may have been traditional epithets. (He adds that Charles Martel at the time of his marriage was about sixteen years old.) — It may be noted that the Life of Offa I relates that the king had 'elegantissime forme utriusque sexus liberos' (Chambers, *Introd.*, p. 229), and in the Life of Offa II, rex Albertus is called 'elegantissimus iuvenis' (*ib.* p. 242).

leader of men.' (Translation by Muriel A. C. Press, in *The Temple Classics.*) Again, we hear of Bolli, son of Bolli, who 'was now twelve years old, but fulfilled of strength and wits, so much so, that many were they who were no whit more powerful at the time of ripe manhood; and now he carried Footbiter' (ch. 59). Cf. also P. Herrmann, *Die Heldensagen des Saxo Grammaticus* (1922), p. 69.

Precocity, it should be remembered, was the general rule for the Germanic heroic age as viewed by the poets. „Es ist eine jugendliche, frühreife Welt, die dem germanischen Heldendichter vorschwebt" (Heusler, *Arch.* 124. 13).

The Merovingians, then, merely carried to an extreme a tendency which was considered natural in the early days of the race. Altogether, there seems to be no valid objection against the traditional dating of the first Viking raid. We are indebted to Professor Cook for this eminently acceptable demonstration.

THE UNIVERSITY OF MINNESOTA. FR. KLAEBER.

DER WERDEGANG VON JOHN GALSWORTHYS WELT- UND KUNSTANSCHAUUNG.

(Schlufs.)

---

§ 88. Plymouth.

Als nächstes Gedicht für meine Untersuchungen lasse ich "Plymouth" folgen:

> Stretched at fair ease,
> Clear-eyed I watch the seas,
> My finger on the pulse of Time.
> No nations rise
> Until my captains bid them climb.
> The trade of worlds I signify;
> And 'neath my stones
> The bones of sailors lie.

"Plymouth" ist auch ein Heimatgedicht. Es steht unter den Doggerels und hat die Form eines Rätsels, einer Inschrift, eines Epigramms in der Ichform. Plymouth, der Kriegshafen Englands, die gröfste Stadt Devonshires, spricht.

Metrisch erscheint das Gedicht als eine etwas unharmonisch gegliederte Strophe. Achtzeilig, aabxbcyc; zuerst daktylisch, dann jambisch. Die Metrik ist sehr frei gehandhabt. Y findet Binnenreim. Beim lauten Lesen hören wir mehr Reime als wir beim stummen Lesen sehen können. Zeile 4 scheint mir ein „Ohrenreim“ im Sinne der unten § 90 gemachten Feststellungen zu sein. Alle Versfüfse erscheinen durcheinandergemischt. Auftakte hemmen. Zwei-, drei-, vierhebige Zeilen sind untereinandergemengt.

Inhaltlich gliedert sich das Gebilde aber sofort in drei Teile:

I. Zeile 1, 2; II. Zeile 3, 4, 5, 6; III. Zeile 7, 8.

Die beiden Eingangszeilen (I) tönen voll ruhig-sicheren Optimismus, dem die beiden Schlufszeilen (III) in bitterer Ironie

das Echo rufen. Nach der Verkündung der Errungenschaften in den Eingangszeilen folgt der Hinweis auf die Opfer in den Endzeilen. — Das Mittelglied (II) bilden drei stolze monumentale Sätze:

1. My finger on the pulse of Time.
2. No nations rise until my captains bid them climb.
3. The trade of worlds I signify.

Siegreich-optimistisch von einem schier menschheitslästerlichen, aber in seiner Gröſse imposanten Stolz klingt das Gedicht, um zuletzt — echt Galsworthyisch — in die Molltonart umzubiegen (pessimistisch-sentimentale Ironie). Und weiterhin: nicht Plymouth, die Hafenstadt Devonshires allein, hat zu uns gesprochen aus diesem Gedicht. Seine Stimme wird zur Stimme der gesamten Seemacht Groſsbritanniens. Weitung ins Symbolische. So wird die Hafenstadt zum Bild einer Weltherrschaft, eine ganze Reihe von Gefühlen auslösend, angefangen von Behagen und Ruhe, hoch hinaufführend zu Stolz, ja Hochmut, und wieder herab bis zu Wehmut und Vorwurf. Und alles das in acht winzige, aber gewaltige Zeilen gepreſst!

§ 89. Village Sleep Song.

Den Abschluſs dieser Spezialuntersuchungen über G.'s Gedichte bilde eine allerdings nur formale, besonders reimtechnische Untersuchung des untenstehenden "Village Sleep Song", um daran die Bedeutung und Wirkung der von G. so gerne verwendeten Körner zu veranschaulichen.

1. Sleep! all who toil;
The harvest wains have lumbered by.
The night has donned her dress of dew
And dusk; so dark's the sleepy sky
That all day long was burning blue.

2. Sleep! good red soil
That gave such store of golden grain;
For sleeping is the harvest day,
Asleep the winding leafy lane
Where none's afoot to miss his way.

3. Sleep! village street,
You've stared too long upon the sun
More gentle are the eyes of night.
Sleep, windows! all your work is done,
And all too soon to-morrow's light.

4. Sleep! Sleep! The heat
Is slumbering. No chafers hum;
And fast asleep the harvest flowers.
The spinning jars and owls have come
To sing to sleep the drowsy hours!

5. Sleep! honey hives!
And swallows' flight and thrushes' call!
Sleep, tongues! a little, while you may
And let God's cool oblivion fall
On all the gossip of the day.

6. Sleep! Men and wives,
The sweetness of refreshment steal;
The morning star can vigil keep;
Too quickly turns the slumber wheel —
And all you little children sleep!

Das Gedicht umfaſst sechs Strophen zu je fünf Zeilen. Die erste Zeile jeder Strophe ist kürzer als die übrigen, enthält aber drei schwere betonte Silben. Wuchtig fällt der Reim in der letzten Silbe nieder: toil! Seine Bindung erfolgt erst in der Kopfzeile der nächsten Strophe. Inzwischen gleiten die vielen leichtfüſsigeren, kreuzweis reimenden vierjambischen Verszeilen vorüber. — Dann erst fällt der zweite Reimakkord: soil! Während dieser Zeit muſs der schwere Vokal am Ende jeder Kopfzeile weitervibrieren, solange, bis er seine nächste Bindung in der nächsten Kopfzeile findet, was durch die resonanzhaltigen Vokale möglich gemacht wird. Von der ersten zur zweiten Strophe schwingt der tiefere, dumpfe Diphthong oi, von der dritten zur vierten der hohe, helle Vokal i, von der fünften zur sechsten wieder ein breiterer, runder Diphthong ai. So fallen die Kopfzeilenreime jeder Strophe wie schwere Glockenschläge nieder und geben dem ganzen sonst flüssigen Wiegenlied der Natur ein einheitliches zusammenhängendes Gepräge, den Eindruck der Ruhe. Das Abendläuten, von dem in diesem ländlichen Wiegenlied in Worten gar nicht die Rede ist, klingt durch die Akkorde der reimenden Körner zu uns. Zur höchsten Stimmungsgestaltung durch Bildhaftigkeit tritt die durch Klangwirkung, zur Farbe der Ton.

§ 90. Überblick über Galsworthys Lyrik.

Aus obigen Spezialuntersuchungen der Gedichte G.'s kommen wir zu folgenden Ergebnissen: Die G.'sche Unter-

scheidung der Gedichte in Moods, Songs und Doggerels erscheint mir ziemlich willkürlich. Gewifs umfafst, inhaltlich gesprochen, die Gruppe "Moods" die meisten religiösen, Natur- und Liebesstimmungen, die Gruppe "Songs" die meisten Heimatlieder, die Gruppe "Doggerels" die politisch-satirischen Sachen, aber die Grenzen werden überschritten. Metrisch kommt die Dreiteilung besser zum Ausdruck. "Moods" setzt sich meist zusammen aus regelmäfsigen vierzeilig mehrstrophigen oder aus mehrzeilig einstrophigen Gebilden. "Songs" enthält vorwiegend Refraingedichte. Die "Doggerels" bilden die unregelmäfsige Gruppe. Doch lassen sich auch hier die Grenzen nicht ganz genau ziehen. Wir können also bei einer Zusammenfassung der allgemeinen Merkmale von "Moods, Songs and Doggerels" von der von G. gemachten Unterscheidung absehen und alle Gedichte einfach als solche ansprechen. Das Ergebnis unserer metrischen Untersuchungen ist folgendes:

I. Strophen: Die vierzeiligen Strophen wiegen vor. Daneben gibt es häufig genug Beispiele für fünf-, sechs- und siebenzeilige. Aber auch, seltener, drei-, neun-, zehn- und zwölfzeilige Strophen kommen vor. Besondere Freiheit herrscht bei den nicht seltenen einstrophigen Gedichten. Wechsel der Strophenform innerhalb desselben Gedichtes kommt nur selten vor. (Moon at Dawn; Rhyme of the Land and Sea; Tittle Tattle).

II. Reime: Alle Gedichte G.'s verwenden den Endsilbenreim. Waisen kommen nur selten vor. Dafür ziemlich häufig Stabreime und Binnenreime. Vom Augenreim macht G. nahezu keinen Gebrauch, wohl aber vom Ohrenreim, wie ich folgende Art gebrochener Reime nennen möchte: Der Reim steht nicht auf dem Papier; wir hören ihn aber, wenn wir blofs hören, rein phonetisch, ohne Rücksicht auf die Orthographie; z. B. Let. Str. 1, Zeile 1, 3. Plymouth rise — lie. Häufig verwendet G. den Kehrreim, manchmal als gewöhnlichen Refrain, manchmal als Kopfreim und manchmal als Refrainvariante, d. h. eine Zeile kehrt in bald unbedeutender, bald pointierender Abänderung in jeder Strophe wieder. Ein weiteres charakteristisches Mittel der G.'schen Metrik sind die Körner: ein Reim bindet erst in der nächsten Strophe. Vgl. Highland Spring, Silver Point, The Cup, The Birth of Venus, Village Sleep Song. Überall dieselbe Absicht. Das Gedicht ist zeitlos, d. h. nicht fortlaufend, sondern gleichzeitig vom Beginn bis zum Schlufs. Es steht

vor uns wie ein Bild. Daher kein Vorwärtsstürmen zu neuen Reimen, sondern ein Verweilen, ein alter Reim schwingt noch nach, bindet Anfang und Ende zusammen und rundet so das ganze Gedicht zu einer gleichzeitigen Einheit.

III. Rhythmus: Das Versmaſs ist fast immer jambisch. Besonders bei philosophischen, religiösen, Liebes- und Naturthemen als Ausdruck einer edlen Ruhe. Anapästische Belebung ist selten. Trochäen kommen nur zur Anwendung, wenn es der lebhaftere, vorwärtsstürmende Stimmungscharakter fordert, wie

1. das abenteuerliche Drauflosgehen in "The Devon Sage".
2. das unruhige Lärmen der Schwätzer in "Tittle Tattle".
3. das Fliegen des Liebesgottes in "Rose and Yew".
4. das Wehen des Windes in "Wind".
5. die drängende Frühlingsstimmung in "Cuckoo Song".

Daktylen sind selten. — Für den Wechsel des Versmaſses innerhalb desselben Gedichtes nenne ich als charakteristisches Beispiel "Gaulzery Moor", wo die den rüstig fortschreitenden Wanderer begleitenden Trochäen von Jamben abgelöst werden, sobald die ruhige Naturstimmung voll bleibenden Heimatgefühls eintritt. — Setzen wir an solche metrische Beobachtungen noch stilistische, so gewahren wir: G. ist kein Neutöner, Experimentierer oder Verskünstler, der mit Überraschungen und Effekten arbeitet. Er ist auch kein Stammler, der einen losen, aphoristisch-hymnischen Stil schreibt, sondern ein Meister der strengen Form. Eine regelmäſsige, gesetzmäſsige Zucht ist in allen Gedichten. G. bedient sich aller möglichen alten und neuen Mittel und kennt seine Werkzeuge. Strenger Formensinn, reiches akustisches Empfinden, groſse Bildhaftigkeit, Mangel an Tempo zeichnen seine Lyrik besonders aus. G. will immer Künstler sein, nie dem Menschen die Zügel schieſsen lassen. Seine Kenntnis und Beherrschung aller Formen, sein architektonischer Sinn für Gleichmaſs und Harmonie ist so stark, daſs er in einem Zeitalter des Formzerbrechens, wo sich die Individuen ganz aphoristisch-hymnisch ausgeben (wie Whitman und Carpenter), mit seiner Selbstbeherrschung überrascht. Wir finden wieder Strophen, Reime, Gliederung, Komposition, nichts ist zufällig.

Sind uns diese Ergebnisse aus G.'s Gedichten für seine KA. besonders wertvoll, so ist der Gewinn für seine WA. noch viel gröſser. Wir sehen einen zu innerer Reife gelangenden, von

heiligen Idealen beseelten Menschen. Das satirische Element ist fast ganz zurückgetreten. Nur in "Hetaira", "Tittle Tattle" und "To the Spirit of our Times" blitzt es noch auf. Letzteres ist aber schon 1899 geschrieben. Aber nicht nur der Mephisto G., auch der Hamlet G. ist zurückgetreten. Nur in "I Ask", "Nightmare" und "Question" regen sich Fragen und Zweifel. Im übrigen aber hat G. die Harmonie erkannt. "All is rhymed!" Er spottet nicht mehr, fragt weniger, denn er hat die Antwort gefunden:

"Harmony" heifst sie in bezug auf das Weltall;
"Sympathy" (love, kindness) in bezug auf den Nächsten;
"Courage" in bezug auf sich selbst.

Dieses intuitive Sich-eins-fühlen ist die Triebfeder aller Erlebnisse und Erscheinungen. Es erregt die Wandlung vom Dualismus zum Monismus, vom Strife zur Serenity. Es gibt kein Aufsen mehr, alles ist eins. Vgl. "A Dream":

Str. 12, Z. 7: There will be none without the pale.
„ 21, „ 5: It is all Space, so cannot fall.
„ 24, „ 8: The whole is rhymed.
„ 31: die ganze Strophe.

Vgl. The Devon Sage letzte Zeile: Life and Death 'tis nowt but one! —

In vielen seiner Gedichte läfst G. den Menschen gar nicht auftreten (Silver Point, Serenity, Acceptation, The Downs, Rhyme of the Land and Sea, The Cliff Church, The Flowers). Es sind reine Naturbilder. Aber auch in den meisten andern (Time, The Seeds of Light, Highland Spring, The Moon at Dawn, Autumn by the Sea, Autumn, Counting the Stars, Wind, Village Sleep Song) ist der Mensch nie Hauptsache, sondern tritt bescheiden zurück hinter den Naturerscheinungen, und hierin scheint mir die Hauptbedeutung dieses Gedichtebuches für G.'s Schaffen zu liegen. Einerseits gewinnen wir aus den Gedichten Aufschlufs über die innersten, persönlichsten Angelegenheiten des Dichters, des Menschen überhaupt, wir hören 1. von seiner Metaphysik: seinem Verhältnis zu Gott und Welt; 2. seiner Liebe: seinem Verhältnis zum Weib; 3. seinem Patriotismus: seinem Verhältnis zur Heimat; 4. seinem Humanismus: seinem Verhältnis zu den Armen und Unglücklichen; 5. seinem Idealismus: seinem Verhältnis zu ethischen

Fragen. Nach diesen fünf Kreisen haben wir oben § 81 fünf Gruppen unterschieden. Der gröfste Raum ist der Natur eingeräumt. So hält dieses Buch andererseits das Gegengewicht zu G.'s anthropozentrischer Prosa: in der fallen die Strahlen meist von aufsen, zentripetal, auf das Zentrum Mensch. Da ist alles Menschenkunst, der Mensch ist Selbstzweck, der beste Vorwurf, "the best plot". Hier in der Poesie gehen die Strahlen umgekehrt, zentrifugal, hinaus ins Weltall. Hier ist die Natur Selbstzweck. Dort — in G.'s Prosa — hat alles nur Sinn, wenn es in Beziehung zu Menschen tritt, der Mensch ist die Hauptsache; hier — in seiner Poesie — hat der Mensch nur Sinn als Teil des Ganzen: der Mensch ist "nothing but a gleam of mystery — a tiny pearl of sunlit water, but a dream immune from waking." Das Leben der Menschen ist nichts als ein "buzzing of the flies that pass" (Time) oder „ein Sonnenlächeln Gottes, das aufglänzt und erstirbt" (The Seeds of Light). Vgl. Life? S. 96. So ergänzen sich G.'s Prosa und Poesie. Ohne letztere wäre uns G.'s Weltbild nicht vollständig, zu einseitig. Das Gedichtebuch erst zeigt ihn uns im rechten Gleichgewicht. Seine Prosa predigt reines Menschentum — Sympathy —; seine Poesie — Harmony —, nach der der Mensch nichts ist. Natürlich verwischen sich die Grenzen. Einige Gedichte sind nichts anderes als Essays (Menschenkunst) in Versen, z. B. Soldiers Funeral, Deflowered, Hetaira. Doch finden wir ebenso unter der Prosa Essays wie Felicity, Romance, Wind in the Rocks, die reine Poesie in Prosa aufgelöst sind. Das folgende Kapitel wird sich mit solchen und anderen Essays beschäftigen, die alle im selben Jahre wie die Gedichte veröffentlicht wurden und der Sammlung — "The Inn of Tranquillity" — einverleibt wurden.

§ 91. Magpie over the Hills.

1912 bringt neun Skizzen für "Inn". Die erste davon, "Magpie over the Hills" gehört zur expressionistischen Gruppe, reiht sich also an "The Lime-tree" an. Der Dichter schreitet nicht vom Eindruck, vom Erlebnis zur Idee vor, sondern realisiert eine Idee.

Inhalt: Liebesspiele eines Jungen mit zwei Mädchen.

Idee: Irdische und himmlische Liebe. Das Liebesthema, das sonst bei G. immer in den Hintergrund geschoben wurde,

und selbst in den Romanen nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zur Exposition eines Charakters ("Patrician") oder einer Kaste (CH.) war, ist hier die Hauptsache, alleiniges Thema.

Mittel: Traumeinkleidung. Vision. Symbolik: die scheckige Elster als Symbol der zweifachen Liebe.

§ 92. The Black Godmother.

Es folgt "The Black Godmother", eine Hundegeschichte.

Inhalt: Schicksale eines tollen Hundes.

Idee: soziale Bedeutung der Furcht, die unsere „böse Fee" (black Godmother) ist. Ein Gedanke, der in "Simple Tale" wieder erscheint: unsere ganze Nächstenliebe und Humanität geht nur soweit, als sie mit unserer Bequemlichkeit nicht kollidiert und ist daher keine Tugend. "You can't run risks!" Hier ist die Grenze. Solange wir nicht unsere eigene Sicherheit aufs Spiel setzen müssen, ist es leicht, gut zu sein. Die Furcht macht uns grausam.

Mittel: die allgemeine abstrahierende Behauptung wird an die Spitze gestellt und durch eine schlichte Erzählung exemplifiziert. Vgl. "The Pack", "Compensation". Bildwirkung am Schlusse (I, 101).

§ 93. The Grand Jury.

Die nächste Skizze "The Grand Jury" setzt die Reihe der sozialen Essays fort. Ein Wortspiel liegt im Untertitel: Panel = Rahmenfüllung und Geschworenensitzung. Die zwei "Panels", die uns G. zeigt, sind zwei Fälle aus seiner Geschworenenpraxis. Im ersten wird die Klage einer Prostituierten aus Hamburg vor dem Londoner Geschworenengericht abgewiesen. Im zweiten wird eine Taschendiebin verurteilt. Wir sehen die alten Themen (Prostitution, Justizmoral) wieder aufgenommen. Während Panel I gegen die doppelte Gerechtigkeit gerichtet ist (wie "SB." und "The Eldest Son"), wendet sich Panel II gegen ihren Mangel an Humor (wie der Timesbrief März 1914). Schon innerhalb der Panels erhebt G. das bloſse Ereignis zum tiefempfundenen Erlebnis, der Gerichtsfall wird zum Symbol einer Gesellschaftsordnung von Wild und Jägern, Sicheren und Unsicheren; im zweiten

"Panel" ironisiert G. die ganze Justizmaschine, die ohne Sinn für Humor und Proportion arbeitet. Wenn G. hierbei sagt (114): "and in this way" (durch abwechselndes Einsperren und Freilassen) "we shall go on purifying society until she dies", schlägt er einen Gedanken an, den er in "The Pigeon" weiter entwickelt, den von der Nutzlosigkeit unserer offiziellen Maſsregelungen und Umstülpungen der Menschen. Die Menschen sind wie sie sind und bleiben so. Schon in "CH." spricht er ironisch von Gregory Vigil (CH. 89): "Gregory could not bear that a yellow man must always remain a yellow man, but trusted by care and attention some day to see him white." —

Die beiden Panels aber faſst G. in einem Rahmen: den zwei Bildern von mangelnder Harmonie, Proportion und humorloser Handhabung menschlicher Angelegenheiten wird die Natur mit Meer, Himmel und Sonne gegenübergestellt, wo der kleinste sonnenglänzende Wassertropfen ein Abbild des groſsen Weltprinzips ist, wo alles wechselt und doch eins ist; eine Erkenntnis, die die Menschen noch nicht überall gewonnen haben. — Wir können zusammenfassen:

Inhalt: zwei Fälle aus des Geschworenenpraxis.
Idee: einseitige und humorlose Justizmoral.
Charaktere: Geschworene, Prostituierte, Taschendiebin.
Mittel: Weitung ins Symbol, Rahmen.

§ 94. That Old-time Place.

Es folgt ein Reiseerlebnis: "That Old-time Place". Die Besichtigung eines historischen Gebäudes in New Orleans, dem gröſsten Handelsplatz des nordamerikanischen Südens, führt zu einer Heraufbeschwörung des versunkenen Südens mit seinem zwiespältigen Wesen. Die poetischen Mittel sind dabei Personifizierung, Vergeistigung des Gebäudes, Spukvision. 134/5: Who laughed in there? The old South itself — that incredible fine lost soul! That "Old-time" thing of ideals, blind-folded by its own history! That queer proud blend of simple chivalry and tyranny, of piety and the abhorrent thing!

§ 95. Romance. Three Gleams.

Es folgt "Romance", drei Skizzen romantischer Art im Sinne der in "Vague Thoughts" getroffenen Unterscheidungen.

G. geht von der Vision eines Schiffleins in der Dämmerung aus. Echt romantisch wird ihm dieses Schifflein zum Symbol einer Universalpoesie. Hier scheint G. sich zum zweitenmal (vgl. § 77) mit Walt Whitman zu berühren, wenn er vom Lied des Windes, des Lebens und der Liebe spricht. Es ist dieselbe Durchbrechung des Ichs und seine Weitung ins Universale. Die Seele des Dichters wird zur Weltseele.

Inhalt: Traumvision.
Idee: Wesen der Romantik. Imaginäres der Poesie.
Mittel: Vision, Symbol.

In der zweiten "Romance"-Skizze greift G. seine schon in Romanen und Gedichten empfundene Mondpersonifikation auf. Der Mond spielte bei G. schon immer eine grofse Rolle für die Farbengebung. Vgl. besonders "Joy" III. Akt; CH. 124: "the full moon tinted apricot and figured like a coin". F. 305: "like some tired wanton, the moon in an orange hood was stealing down to her rest"; "Patrician" 39: "Over the hill a Pierrot moon was slowly moving up. — 40: "then the moon passed behind the lime tree, so that a great lighted chinese lantern seemed to hang blue black from the sky." — "Inn" 270: "I saw the large moon rising. Cinnamon coloured..." Gedichte: "The Moon at Dawn" s. § 82.

Inhalt: Betrachtung des Mondes in der Morgendämmerung.
Idee: Naturmythologie.
Mittel: Farbe.

In der dritten Skizze verliert der Dichter im Nebel das Bewufstsein seines eigenen Ichs. Der Nebel wird zum Gespenst, die Wirklichkeit versinkt. Der Dichter glaubt als Geist durch die Wüstengefilde der Geister zu schweifen, er wird ein Teil seiner Umgebung.

Inhalt: Fahrt durch Nebel.
Idee: Romantische Weltseele.
Mittel: Spukvision.

G. geht in allen drei Skizzen vom Ereignis oder einer Sache aus: Schiff, Mond, Nebel; diese werden aber bald zum Gegenstand seiner Träume, verlieren als solche ihre Realität und werden teils symbolisiert, teils mythologisiert.

§ 96. Memories.

Es folgt eine Tiergeschichte: "Memories", die bei Heinemann auch selbständig in künstlerischer Ausstattung mit farbigen Bildern sowie Zeichnungen erschienen ist. Der Hund des Dichters, seine Gewohnheiten und Abenteuer bilden den Hauptinhalt. Der Hund wird hier zum Charakter, und mit der einem solchen zukommenden Ausführlichkeit, Liebe, Psychologie und Zärtlichkeit behandelt. Dies ist für G. durchaus kein Herabsteigen, wie wir es seit "Apotheosis" wissen. Der Hund spielt von allen Tieren bei G. die Hauptrolle. In allen Romanen erscheint der Hund. In vielen Skizzen tritt der Dichter in seiner Begleitung auf und eines seiner Gedichte richtet er "to my dog". "Memories" sind echtestes Porträt. Wie dort die Menschen, so wird hier der Hund 1. nach Körperbeschaffenheit, 2. nach Abstammung exponiert. Im übrigen sind "Memories" eine Mischung von Schicksals- und Gewohnheitsporträts. Sein Verhalten zu allen Tages- und Jahreszeiten wird gezeigt, sein Leben bis zu Ende geführt. Was "Memories" aber über die gewöhnliche Tiergeschichte hinaushebt, ist die durch das Tier motivierte Gesellschafts- und Menschheitssatire und -philosophie! So werden 155 Mut und Scheinheiligkeit als die Hauptzüge der Angelsachsen bezeichnet und gerechtfertigt. 160 wird die Frage aufgeworfen, ob unsere Ethik eine christliche im Sinne Tolstois oder eine Gentlemenethik sei, und zugunsten der letzteren beantwortet, wobei erstere als eine für Westeuropa nicht passende abgelehnt wird. 162 endlich wird die Frage nach Jenseits und Unsterblichkeit der Seele aufgeworfen und bekannt, dafs Hund und Mensch eine Seele hätten; das Schicksal derselben müsse dasselbe sein. Wir erhalten aus "Memories":

Inhalt: Leben des Hundes.
Idee: Kritik unserer Ethik.
Charakter: der Hund.
Mittel: Exposition wie in der Porträttechnik.

§ 97. Felicity.

"Felicity" setzt die Reihe der romantischen Essays fort und zeigt uns so recht G.'s hohe Kunst. Das alleralltäglichste Ereignis, der Wechsel von Tag und Nacht, wird hier zum

schier unglaublich erscheinenden Ereignis, zum inneren Erlebnis, zum Mysterium. Ein in zartesten Farbentönen gebotenes Naturbild (nach einer Einleitung, die die Unzulänglichkeit der Sprache gegenüber der Naturschönheit betont) von Himmel, Wiesen und Maitag erweckt das Gefühl ewiger Jugend, ewigen Bestandes. Aber der Glückseligkeit des Tages folgt die Nacht.

Inhalt: die Farbentöne der Landschaft am Maitag, in der Nacht, am Morgen.

Idee: Mysterium des ewigen Wechsels.

Mittel: Naturstimmung, Farbentöne, Düfte. Personifizierung, Mythologisierung (Orpheus, Pan, Nymphe).

§ 98. Meditation on Finality.

"Meditation on Finality" gehört zur Reihe der literarisch-ästhetischen Essays. Wiederum werden die philosophischen Betrachtungen nicht am Schreibtisch gemacht, sondern inmitten eines grofsen Naturschauspiels, das (wie immer bei G.) eine die menschlichen Gedanken reflektierende und korrigierende Funktion ausübt. Da diese Skizze für G.'s WA. und KA. von grofser Bedeutung ist, mufs ich bei ihrem Inhalt länger verweilen. Gleich zu Beginn erscheint ein Naturspiel als Kunstwerk; die Natur selbst personifiziert, fast mythologisiert. — Bestimmte Auskunft, Klarheit über das Ende, das ist der Ruf der Menschheit. Es ist schliefslich dasselbe, was in Black Godmother als "Not run risks" und in manchen anderen Skizzen als "comfort" erschien. Der Mensch ist der Feind alles Imaginären. Der Antagonismus lautet für G. diesmal Mystery v. Finality : Rätsel v. Lösung. In der Natur gibt es nur Rätsel. Alles endet im Imaginären. Die Menschen aber wollen Gewifsheit, eine Lösung, einen Schlufs!

Im folgenden wird dargetan, dafs es in der Kunst keine dogmatische oder reale Lösung gibt, sondern nur eine Gefühlslösung. Die Kunst bedürfe des Rätselhaften mehr als des Vollendeten. An Beispielen aus Anatol France erläutert G. positive und negative Vollendung. Beides sei ein und dasselbe, und lediglich eine Blüte, duftig, farbig, aber rein geistig, wie des Autors Seele. — Diese unsubstantielle, rein-geistige "Finality", die einzige, die der Künstler geben kann, genügt dem Publikum aber nicht. Der Hang zum Definieren kenn-

zeichnet das Publikum, das nach Tatsachen schreit. G. spinnt diesen Gedanken weiter aus und bemerkt: das Publikum will gute (glückliche) und definitive Schlüsse, und in bezug auf die Charaktere verlangt es Helden und Heldinnen.

Im folgenden wird G. zusehends ironischer. Er führt uns einen „Helden“ der Dutzendwarenliteratur vor, einen “Sir Robert” und stellt seine Vollendung neben die Unzulänglichkeit eines so ganz unvollendeten Kerls wie Hamlet. Die Reihe der Unvollendeten wird durch Beispiele aus der Weltliteratur (besonders englische und russische Literatur) ergänzt. Zum Schlusse aber weitet G. das Thema von der literarischen Betrachtung zur Menscheitsbetrachtung. Er sieht in ihr einen ewigen unversöhnlichen, unüberbrückbaren Antagonismus von “man of facts” und “man of feelings”. Das Wesen dieser zwei Menschengattungen tritt aber am deutlichsten zu Tage in ihrem Verhalten zu “Finality”. Finality fällt hier also die Rolle des Lichtkegels zu, der die Menschen erst in ihrem wahren Lichte erkennen läſst.

So sehen wir in diesem letzten, genauer zu besprechenden Essay genau wie im ersten, Bel Colore § 13, trotzdem beide inhaltlich miteinander nichts zu tun haben, dieselben technischen Mittel G.'s. Eine literarische Betrachtung über Finality ist das Thema, eingekleidet in ein Naturschauspiel, das einen symbolischen Hintergrund abgeben soll. Indem das Thema Finality zum Charakterisierer der Menschen wird, ist die Lichtkegelmethode angewendet. In der Weitung vom literarischen zum Menschheitsgegensatz erkennen wir G.'s Neigung zum Typisieren; in der Gegenüberstellung von facts — feeling seine Vorliebe für Antagonismen, und in dem kurzen Ausspruch am Ende des Essays Gesellschaftssatire. So weist die letzte Seite des Essays 208 in kondensierter Form eine Reihe von G.'schen Mitteln auf.

Thema: Vollendung in Literatur und Kunst.

Idee: Finality v. Mystery; man of facts v. man of feeling.

Mittel: Symbol, Ironie, Lichtkegel, Antagonismus, Typisierung.

§ 99. Reflections on our Dislike of Things as they are.

Eines Essays sei noch am Schlusse gedacht, den G. zwar schon 1905 begonnen, aber erst 1912 beendet hatte: “Reflections

on our Dislike of Things as they are". Eine ursprünglich ästhetisch-künstlerische Frage (warum lieben wir die Dinge nicht wie sie sind?) wird ins Rassenpsychologische und Allgemeinpsychologische gewendet. Ursache dieser Erscheinung scheint G. "the uncreative instinct" zu sein, der uns vor Eindrücken und daher vor Schaffenskraft bewahrt. Es ist eine Art Wille zur Gesundheit. Wiederum steht G. vor dem ewigen Problem für Künstler und Denker: dem Konflikt zwischen Empfindlichkeit und Gesundheit. Wird die eine von beiden zu stark, so vernichtet sie die Lebensfähigkeit der andern.

§ 100. Überblick über "The Inn of Tranquillity".

Nach dieser letzten Skizze der Sammlung "Inn" erscheint mir wiederum (wie § 64 über "A Motley") ein kurzer Überblick angebracht. Das Buch macht einen einheitlicheren Eindruck als "A Motley". So ergeben schon die Untertitel (Concerning Live und Concerning Letters) zwei Gruppen, von denen jede ein gemeinsames Bindeglied erhält. Aber mehr als das. Die "Tranquillity" des ersten Essays scheint durch alle die folgenden Skizzen durchzusickern und allen eine tiefere, ruhigere, meist durch die Natur ausgeglichene Stimmung zu verleihen, die die Titelgebung der Sammlung nach dem Eingangsessay vollkommen rechtfertigt. Die Porträts und sozialen Bilder sind stark zurückgetreten; sie bilden kaum ein Viertel der Sammlung. Die literarisch-ästhetischen Essays sind stark hervorgetreten und bilden fast ein Drittel. Das gröſste Drittel aber bilden die ruhig-beschaulichen Naturstimmungen und philosophischen Betrachtungen über ewige Probleme. Über den mit dem Wechsel der Ideenkreise verbundenen Wechsel der Technik handle ich § 115.

§ 101. The Pigeon.

1912 erscheint auch ein Drama, "The Pigeon", eine Phantasie in drei Akten, die in der deutschen Übersetzung „Der Menschenfreund" heiſst. Zur Inhaltsangabe zitiere ich aus einem — anläſslich der deutschen Uraufführung in Brünn erschienenen — Essay F. Gajdeczkas:

„Der Menschenfreund ist der Maler Wellwyn, einer jener unentwegten, durch keine Tatsache zu erschütternden Opti-

misten, auf deren Haupt G. am liebsten den vollen Sonnenschein seines unvergleichlichen Humors leuchten läſst. Trotz aller Bitten und Verweise seiner Tochter Anna ist Wellwyn nicht imstande, den flehenden Blicken eines Bettlers zu widerstehen, und so gibt er jedem seine Visitkarte, den Erlaubnisschein zu einem Besuch in seinem Atelier. Auf diese Art kommen am Weihnachtsabend drei dieser Kinder der Gosse und Landstraſse in das trauliche Atelier hereingeschneit. Die Blumenverkäuferin Guinevere Megan, eine verkommene Groſsstadtsumpfpflanze, Ferrand, ein vagabundierender Vlame, der nur auf der Walze vegetieren kann, und ein alter versoffener Droschkenkutscher, Timson, der die Welt schon seit Jahren nicht mehr flimmerfrei gesehen hat. Zwischen Guinevere und Ferrand entbrennen in der Mitternachtsstunde die Flammen der Sinnlichkeit. Mit Entsetzen blickt Anna auf die vom Kaminfeuer gespenstisch beleuchtete Gruppe. Wellwyn opfert dem Trio alles, was er nicht gerade unentbehrlich am Leibe braucht, während Anna in den nächsten Tagen drei Freunde des Hauses, den Pastor Bertley, den Professor Calway und den Richter Baron Hoxton zur Rettung der Unglücklichen herbeibittet. Die drei mit scharfer Karikatur gezeichneten Theoretiker geraten über das Allgemeine und das Spezielle des Falles hart aneinander. Calway verlangt im allgemeinen, man solle dem Staat soviel geben, als man nur irgend entbehren kann, um die Taugenichtse zu anständigen Menschen zu machen. Dagegen meint Baron Hoxton, man solle Wohltätigkeitsvereine unterhalten, um denen zu helfen, die es wirklich verdienen, und die Taugenichtse solle der Teufel holen. Der Pastor ist für den goldenen Mittelweg. Im besonderen möchte Hoxton dem Kutscher ein paar aufs Dach geben, Calway ihn unter ständige Kontrolle stellen, der Pastor ernstlich mit ihm sprechen. Während die beiden weltlichen Herren, ohne das Objekt des Streites überhaupt oder genauer gesehen zu haben, im eifrigsten Disput davoneilen, stürzen sie über den im Wege liegenden Saufbold. Diese Szene ist in ihrer ironisierenden Symbolik ein apartes Kabinettstück. Der Pastor müht sich inzwischen, Guinevere und ihren Mann, einen rüden Plattenbruder, wieder aneinanderzufesseln — natürlich vergebens. Da Wellwyns unerschöpfliche Herzensgüte unfehlbar den Ruin des Hauses zur Folge hätte, mietet Anna eine Wohnung

im siebenten Stock, ohne Lift, um ihren Vater dem Sextett der Unverbesserlichen und der Streithähne zu entziehen. Der dritte Akt zeigt den Umzug, und des Menschenfreundes offene Hand kommt jetzt den Packträgern zugute. In dem fast völlig geleerten Atelier erscheint nach dreimonatiger Abwesenheit der zerfetzte Wandervogel Ferrand, und hinter ihm taucht die zerlumpte Gestalt Guineveres auf, an der alle Besserungsversuche fehlgeschlagen sind. Selbst der Pastor hat kurz vorher geäufsert, dafs der Tod für die Unglückliche die gröfste Wohltat wäre. Als die Lauschende auch aus dem Munde Ferrands ihr Todesurteil hört, schleicht sie fort, um es an sich selbst zu vollziehen. In der grofsen, nun folgenden Szene zwischen Wellwyn und den philosophierenden Vagabunden wird die Bühne für wenige Minuten zur Kanzel, und durch Ferrands Mund spricht G. wie in einer aristophanischen Parabase zur Menschheit. Klänge von ergreifender Innigkeit und Worte, schwer vom Gold höchster Humanität, rauschen auf, und zugleich enthüllt der Dichter den einzigen Weg, der den drei Unglücklichen offen steht. Die Stelle sei hier, ihrer Bedeutung wegen, etwas gekürzt wiedergegeben:

„Monsieur, Sie sind der einzige Mensch, der uns Gutes tun kann, uns Unverbesserlichen. Sie verstehen. Wenn wir sind mit Ihnen, wir fühlen etwas ... hier ... (legt die Hand aufs Herz). Wenn ich hätte zu machen ein Gebet, es würde sein: Guter Gott, gib mir zu verstehen! Jene Herren mit ihren Theorien, sie können reinigen unsere Haut und knechten unsere Gewohnheiten, das befriedigt ihren ästhetischen Sinn; es macht sie auch wichtig in ihre eigene Augen, aber unsern Geist sie können nicht berühren, denn sie verstehen niemals. Ohne das, Monsieur, ist alles so trocken wie eine ausgedörrte Orangenschale. Die tun ein gutes Werk, während sie pflegen mit ihre Theorien, die Kranken und die Zahmen, Alten und Unglücklichen, welche es verdienen. Ganz besonders die kleinen Kinder. Aber Monsieur, wenn für alle ist gesorgt, da bleiben immer noch wir Unverbesserliche zurück. Was können Sie anfangen, mit mir, mit diese Mädchen, mit diese alte Mann? Ah, Monsieur, wir haben auch unsere guten Seiten, es braucht Mut zu unternehmen eine Karriere, wie meine oder eine solche wie die kleine Mädchen. Wir Ausgestofsenen, wir wissen tausendmal mehr vom Leben als jene Herren jemals wissen werden. Sie vergeuden Ihre Zeit, sich genügend Neger weifs zu waschen. Seien Sie gütig zu uns, wenn Sie wollen, oder lassen Sie uns im Frieden wie Fräulein Anna, aber versuchen Sie nicht zu wenden unsere Haut. Lassen Sie uns leben oder lassen Sie uns sterben, wann es uns gefällt, in der freien Luft. Wenn Sie unsereins nicht wünschen, Sie brauchen nur zu schliefsen Ihre Taschen und Ihre Türen, wir werden sterben um so schneller!“

Die kleine Guinevere wird aus dem Wasser gerettet und, trotzdem ihr Tod aller Wunsch war, wegen Selbstmordversuches eingesperrt. Wellwyn hat aber inzwischen dem Sextett wieder seine neue Adresse gegeben. Perpetuum mobile.

Ich habe Gajdeczkas Besprechung des Werkes hierhergesetzt, weil sie uns einen richtigen Einblick in die Handlung, die Ideen und Charaktere des Stückes gibt.

I. Handlung: Behandlung der wilden Strafsentypen durch den Menschenfreund, seine Tochter und drei Theoretiker.

II. Ideen: Soziale Frage. Zähmung der Wilden durch die Zahmen. Der Sinn unserer Zivilisation (192). Praktisches und theoretisches Christentum.

III. Charaktere: Wellwyn, stehende Figur des Menschenfreundes über Shelton, Vigil, Hilary her entwickelt. Während diese aber bei menschenfreundlicher Gesinnung stehen bleiben, ist Wellwyn praktisch tätig und so Vertreter des lebendigen Christentums. — Seine Tochter ist das resolute, praktische junge Mädchen, das in June (MoP.) ihr Urbild hat. — Ferrand ist uns als durchgehende Figur aus IPh. und vielen Skizzen bekannt. Seine spöttische Schärfe ist hier zu philosophischer Betrachtung gemildert. — Für Timson hat wohl der Essay "Evolution", für Guinevere "Once more" als Vorstudie gedient. Die drei Theoretiker sind rein typisch karikaturenhaft geblieben, weil sie komisch sind. Tragische Figuren und Tragödien werden immer mehr Charakterisierung verlangen. Komische Figuren und Komödien werden sich mit Typisierung begnügen.

IV. Technik: Die Personen gruppieren sich mit symmetrischer Regelmäfsigkeit:

II.	I.	III.
Ferrand	Wellwyn Ann	Calway
Guinevere		Bertley
Timson		Hoxton

Den drei Strafsentypen stehen die drei Theoretiker gegenüber, jedem einer. Wellwyn und seine Tochter stehen in der Mitte. Wir können die drei Strafsentypen als Eindringlinge betrachten, die die Handlung motivieren. Diese besteht hauptsächlich darin, wie die einzelnen Personen zur sozialen Frage Stellung nehmen, also Gruppierung um einen beleuchtenden Mittelpunkt: Lichtkegelmethode, wie in Fraternity. Die poetische Wirkung

des Spieles liegt nun im Aufeinanderwirken der den drei Kreisen eigenen Weltanschauungen (Kontrast). Wiederum ist die Weitung ins Typische nicht vergessen. Ferrand repräsentiert den Wandertrieb, Guinevere die Liebeslust, Timson die Sauflust. Das Stück schliefst mit einem Status-quo-ante-Schlufs reinster Art. Die Theoretiker bleiben unbelehrbare Gelehrte, die wilden Triebmenschen ungezähmt, der Menschenfreund ein "poor old pigeon". (Vgl. auch § 117.) Mit "The Pigeon" schliefse ich die analytische Behandlung der Werke G.'s, die mir für vorliegende Arbeit zur Verfügung standen. Ehe ich zur Synthese übergehe, sei noch in einem kurzen Ausblick auf einige zwischen 1912 und 1920 erschienene Werke hingewiesen, um darzutun, in welcher Richtung sich G. weiterhin bewegt.

§ 102. The Dark Flower.

1913 erscheint "The Dark Flower", ein Liebes- und Künstlerroman, als solcher dem Erstlingswerk "Jocelyn" verwandt. Folgende Punkte will ich als besonders charakteristisch verfolgen.

1. Der Roman gliedert sich in "Spring", "Summer" und "Autumn", wobei der erste Teil ein Liebeserlebnis des Helden aus der Jünglingszeit, der zweite Teil eins aus der jungen Manneszeit, der dritte Teil eins aus den Jahren des alternden Helden bringt. Die Liebe macht die Phasen der Jahreszeiten durch. Dazu kommt ein besonderer Zug: im ersten Teil liebt die alternde Frau das Kind Marc Lennan; im dritten Teil der alternde Marc das Kind Nell. Auf diese Weise ist der Kreislauf geschlossen und die Perspektive vom Einzelerlebnis zum Naturereignis, mit seinem Rhythmus der ewigen Wiederkehr, gewonnen.

2. Das soziale Element ist völlig ausgeschaltet.

3. Marcs Konflikt ist derselbe wie der Christinens in VR. Er will nicht anstofsen, niemandem wehe tun, alles lieben, und eben durch dieses Übermafs an Gefühl und dem Mangel an Härte und Brutalität entstehen die Konflikte.

4. Die Bergszene (I., Kap. 7) hält der zentripetalen Liebespsychologie des Romans das zentrifugale Gleichgewicht. Der Mensch und seine Leidenschaft, ja, selbst so grofse Angelegen-

heiten wie sein Christentum erscheinen vor der Gröfse der Natur als unbedeutend, nebensächlich, verkehrt.

§ 103. The Eldest Son.

1913 erschien auch das Drama "The Eldest Son" (deutsch „Der Erbe"), trotzdem es schon im Jahre 1908 geschrieben wurde. Über das Stück hat Caro in „Neuere Sprachen" XXIII, 9 gehandelt. Hier genügt es festzustellen, dafs das Stück wie SB. und Joy ein Stück über die doppelte Moral ist. Ein und dieselbe Handlungsweise, Ehelichung des verführten Mädchens ist für zwei Menschen verschiedener Kasten nicht dasselbe. Was für den Diener geboten ist, ist für den Sohn des Squire verboten. Die zeitliche Nähe dieses Stückes zu CH. ist in den reichbevölkerten Gesellschaftsszenen im Hause des Squire deutlich zu gewahren.

§ 104. The Fugitive.

Es folgt ein weiteres Gesellschaftsdrama, "The Fugitive", die Tragödie der "Lady par excellence". Eine Frau, die keine Kompromisse kennen will, die zu empfindlich ist, um die Härten, Rohheiten und Lügen der Gesellschaftsmoral zu ertragen, mufs, um nicht zu sinken, durch Selbstmord enden.

§ 105. The Mob.

Dasselbe Thema, ins Politische gewendet, ist in der folgenden Tragödie "The Mob" angeschnitten. Der Idealist-Pazifist verliert durch seinen unerschütterlichen Charakter während einer Kriegshetze nicht nur seine politische Stellung. sondern auch das Vertrauen seiner Freunde und Mitarbeiter, ja die Liebe seiner Familie, und zuletzt — als er sich erschüttert und verlassen an die breiten Massen des Volkes wendet — sogar das Leben durch die Hand eines verhetzten Strafsenmädchens. "The Mob" ist die Tragödie eines Charakters, Seine politische, kriegsfeindliche Tendenz scheint mir nur nebensächliche Bedeutung zu haben. Vor allem handelt es sich um die Ironie, die darin liegt, dafs der Held eben durch die, für die er stritt, zugrunde geht, und um die Tragik jener Menschen, die nicht mit der Menge gehen können. In diesem Sinne ist "The Mob" die tragische Ergänzung des „Strife"-Gedankens.

§ 106. The Little Man and Other Satires.

1915 erscheint ein Sammelband "The Little Man and Other Satires". Für zwei Momente erscheint mir dieser Band besonders wichtig. Er bringt den dramatischen Essay, eine Art Einakter, "Sketch". Die Titelsatire und zwei andere dieser Sammlung gehören dieser Richtung an. — Die zweite Errungenschaft ist zwar nicht ganz neuesten Datums, kommt aber hier erst voll zur Blüte: der Gewohnheitsessay. In den "Studies of Extravagance", die ungefähr ein Drittel des ganzen Sammelbandes ausmachen, werden uns nicht mehr Schicksale von Individuen, sondern der stereotype Lebenslauf (meist in Form eines Tages) von Typen gezeigt — eine Richtung, wie sie G. in "A Portrait" und "A Commentary" bereits eingeschlagen hat.

§ 107. The Freelands.

Der Roman des Jahres ist "The Freelands". Ein Familienroman, ganz im Sinne der bisherigen, mit geradezu schulmäſsiger Exposition, mit Eindringlingsmotiv, Antagonismus der Konventionellen und Unkonventionellen, nur dass sich alles im Rahmen einer Familie abspielt. Vier Brüder bilden das Personengerüst des Werkes. Der eine, ein Schritftsteller, mag autobiographische Züge G.'s an sich tragen. Der zweite repräsentiert das Beamtentum; der dritte den Landkapitalismus; der vierte, „Tod" genannt, ist der "outcast", Sonderling, Naturmensch, Menschen- und noch mehr Tierfreund. Er setzt die Reihe der Idealisten vom Schlage Vigils und Mr. Stones fort und mag nach Carpenter gebildet sein, er, der inmitten der Natur in selbstgezimmerter Hütte als Schüler Tolstois, Rousseaus und Whitmans ein Leben „jenseits jeder Zivilisation" führt. Neu ist die Betonung des Landproblems.

§ 108. A Sheaf.

1916 bringt wieder ein Essaybuch, das aber weniger literarischen als politischen Wert haben will: "A Sheaf". G. selbst nennt die Gattung dieser Essays des I. Teils des Buches "pleas". Sie betreffen die Behandlung der Tiere, die Lage der Frauen, das Gefängniswesen u. a., auch den berühmten

Märzbrief von 1914 an die Times, worin die Wirksamkeit des Parlaments laut getadelt wird. Der II. Teil enthält Kriegsessays, die alle durch ihren pazifistisch-demokratischen, in keinem nationalen Hurrapatriotismus befangenen Standpunkt, charakteristisch sind.

§ 109. Spätere Werke.

Durch den Krieg und die damit verbundene Sperre ist das Schaffen G.'s immer mehr unseren Augen entrückt worden. Doch scheint G. gleichmäfsig in der Pflege der bisherigen Dichtungsgattungen fortzufahren. Es erscheint bei Duckworth wieder ein Dramenband, der mit "A Bit o'Love" eröffnet wird. Bei Heinemann kommen zwei Romane heraus: "Beyond", ein Frauenroman, und "Saint's Progress", der während des Krieges spielt. Daneben fünf Erzählungen in einem Bande vereint: "Five Tales". In einer derselben begegnen wir unserem alten Bekannten Old Jolyon Forsyte und vielen anderen Einzelheiten aus MoP. — Einen weiteren Essayband "Another Sheaf" bilden die während des Kriegs geschriebenen Skizzen, von denen ich besonders auf zwei "Pleas for the Land" hinweisen möchte. Die Landfrage, die in den Freelands den Hintergrund für einen Familienroman abgab, wird hier zur dringendsten Angelegenheit.

§ 110. Überblick über die Meisterperiode.

Blicken wir auf die gesamte Meisterperiode von 1906 an zurück! Sie umfafst:

1. The Man of Property: einen Gesellschafts- oder Kastenroman in Form eines Familienromans. Neben satirischen und sozialen Momenten tritt das psychologische stark hervor.
2. The Silver Box: das erste Drama, eine satirisch-soziale Komödie.
3. Joy: ein stark typisierendes Lustspiel ohne Spannung.
4. The Country House: wieder ein Gesellschaftsroman, aber nicht mehr satirisch, sondern objektiv-sympathetisch.
5. A Commentary: soziale Essays, zumeist Gewohnheitsporträts.
6. Fraternity: ein sozialer Roman mit stark philosophischem Einschlag.
7. Strife: ein soziales Drama von höchster Objektivität.
8. A Motley: eine Sammlung von Essays aller Gattungen.
9. Justice: ein Drama, das sich vermöge seiner strengen Sachlichkeit und Objektivität vom Tendenzstück zur Charaktertragödie erhebt.

10. The Patrician: wieder ein Gesellschaftsroman; doch tritt dieser stark zurück hinter dem Liebes- und Charakterroman einerseits (Miltoun-Noel), dem Weltanschauungsroman andererseits (Miltoun-Courtier).
11. The Little Dream: eine Weltanschauungsallegorie mit weitgehendster Typisierung und stark lyrischem Einschlag.
12. Moods, Songs and Doggerels: Gedichte über die persönlichsten Angelegenheiten des Dichters (Religion, Heimat, Liebe); sonst zentrifugal vom Menschen weg zur Natur weisend.
13. The Pigeon: eine Tragikomödie voll Menschenliebe.
14. The Inn of Tranquillity: Essays, teils Naturstimmungen, teils philosophische Betrachtungen, teils literarisch-ästhetische Untersuchungen.

Welches sind die Errungenschaften G.'s in seiner Meisterperiode? G. hat sich selbst besiegt. Die Hitze, der Eifer, Anklage und Spott, das Persönliche der IPh.-Zeit ist zurückgewichen. G.'s Weg geht von der negativen Ironie zur positiven Sympathie. Dieser führt über die Objektivität als Mittelglied und ist deutlich in der Reihenfolge seiner Werke zu gewahren (s. u.). Es ist der Weg vom Menschen über die Sache zum Menschentum.

Im Essay schreitet er vom Charakter- oder Schicksalsessay zum Typus- oder Gewohnheitsessay vor. Er sieht das Gesetz im Zufälligen (vgl. § 114).

Im Drama schreitet er von der charakterisierenden, grimmig-satirischen SB. über das alles Charakteristische, Heftige, Spannende vermeidende Typenlustspiel reinsten Schlages zur eisigen, nüchternen Objektivität des "Strife" und der "Justice" vor, wo jede Partei zu Wort kommt und alles ausbalanziert erscheint.

Ebenso tritt im Roman an Stelle der beißenden, anklagenden Satire der IPh. die psychologische Vertiefung: im MoP. zum ersten Male, wo G. trotz aller Schwächen und Lächerlichkeiten auch die starken und gesunden Seiten des Forsyte-Organismus enthüllt. Neben dem Psychologischen gewinnt auch das Philosophische immer mehr die Oberhand und so führt G.'s Roman einerseits zum Charakterroman, andererseits zum Weltanschauungsroman.

In den Dramen "Strife" und "Justice", sowie in den Romanen "Fraternity" und "Patrician" ist der Höhepunkt auf dem Wege zur Objektivität erreicht. Es tritt eine neue Wendung ein: hin zur Menschenliebe. Das in der vom Verstand regierten Objektivitätsperiode verdrängte Herz macht

seine Rechte geltend. Diesmal aber geläuterter, leidenschaftsloser, innerlicher. Nach einer lyrischen Übergangsperiode (Gedichte, "The Little Dream") erreicht G. in "The Pigeon" den nächsten Gipfel: er wird Verkünder einer praktischen Menschenliebe und gibt von nun ab diese Errungenschaft nicht mehr auf. Deutlich liefs sich der Weg zum Menschenfreund verfolgen, wie er sich von dem noch passiven Shelton über Mrs. Gwyn, Vigil, Mr. Stone, Courtier, zum tätigen Wellwyn hin entwickelt. Und wie er in "The Little Man", "A Simple Tale", einer tiefen Weihnachtslegende, in "Seketh" mit seiner Tolstoifigur, im „Tod" der "Freelands" weiterlebt. Alle sind sie Vertreter eines praktischen Christentums. Das sind die Wege, die G. in seiner Meisterperiode geht.

Ich will versuchen auf Grund unserer analytischen Untersuchungen der Werke nun synthetisch ein Bild von G.'s WA. und KA. aufzubauen. Erstere wird uns deutlich aus einer Übersicht seiner Themen, Ideen und Charaktere, letztere aus einer summarischen Betrachtung seiner Essay-, Roman- und Dramentechnik und der allen seinen Dichtungsarten gemeinsamen poetischen Mittel und Methoden. Zuletzt werden wir die Frage aufzuwerfen haben, inwiefern G.'s KA. der Ausdruck seiner WA. ist.

§ 111. Galsworthys Themen.

Auffallend ist bei G. die Armut und das Einerlei seiner Themen, worunter wir die Motive zur äufseren Handlung eines Werkes verstehen müssen. Für seine Romane kommt er meist mit dem Thema der Mésalliance aus. Sonst sind die Themen gern juristischer Natur: Diebstahl, Fälschung, Ehescheidung, Selbstmord, Mord, Verbrechen und ihre Bestrafung. G. ist in der Wahl seiner Themen nicht wählerisch. Jedes ist ihm gut genug, das krasseste wie das nichtssagendste, wenn es zur Beleuchtung seiner Ideen taugt.

§ 112. Galsworthys Ideen.

Reichlicher ist die Ernte auf dem Gebiete der Ideen und Motive. Das bedeutendste Motiv, auf das sich die meisten anderen zurückführen lassen, ist das der Freiheit.

Von der Erstlingsnovelle Jean Jacques bis zum Drama "The Mob" kehrt es immer wieder, in allen möglichen Spielarten. G. fordert Freiheit für jederman und alles. Er ficht für die Freiheit des einzelnen; daher seine Kritik des Gefängniswesens (Grand Jury — Prisoner — Justice). Er ficht für die Freiheit der Frau, fordert daher eine Reform der Ehegesetze und verlangt vom Manne höchste Ritterlichkeit. Er ficht für die Freiheit der Gesellschaft: wenn er uns in seinen Romanen zeigt, wie die Menschen ihr verfallen sind und unter ihrem Drucke nachgeben oder zugrunde gehen müssen. Er ficht für die Freiheit der Schwachen und Unterdrückten, der „kleinen Leute" und kleinen Völker. Er ficht für die Freiheit der Tiere, wenn er Zoologische Gärten, Zähmung der Wilden, Schaustellung und Rennen verwirft. Er ficht für die Freiheit in Literatur und Kunst. Allen diesen Freiheitsideen und -motiven, mögen sie nun Justiz, Ritterlichkeit, Frieden, Tierschutz, Prefsfreiheit oder wie immer heifsen, liegt eine gemeinsame tiefere Idee zugrunde, deren Ausdruck sie sind. Es ist die Idee der Kontinuität, dafs alle Erscheinungen Glieder einer Kette seien, von denen jedes seine Berechtigung hat. Wir mögen sie lieben oder hassen, gemäfs unserem Temperament, verachten aber dürfen wir nichts, sagt G. im "Inn". Wurzelt die Idee jedem und allem sein Recht, seine Freiheit zu geben — die eine Grundidee G.'s — in dieser monistischen Erkenntnis, so wurzelt seine zweite, die der Nichtgleichheit, in der Erkenntnis eines Dualismus, eines Konfliktes oder Antagonismus, dessen Lösung wir wohl wünschen, vielleicht auch ahnen, nie aber zu sehen oder zu begreifen vermögen. Dieser Antagonismus äufsert sich für G. in den verschiedensten Formen. Im Leben des einzelnen erscheint er meist als Verstand v. Herz, oder Gewohnheit v. Erlebnis. Für G. selbst ist es der Widerstreit zwischen Menschentum und Künstlerschaft. Aber auch als Theorie v. Praxis oder Individuum v. Majorität, Charakter v. Kompromis erscheint dieser Antagonismus. Ins Soziologische gewendet, heifsen die Lager: Arme — Reiche, Aristokraten — Demokraten, die Wilden — die Zahmen. Ins Rassenspychologische gewendet, stellt er gern "Saxon — Celt" gegenüber. Darüber hinaus sieht er den Kampf, wo auf der einen Seite der Mensch überhaupt — sei er nun vom einen oder anderen Lager — steht, der Mensch mit seinen Gewohnheiten,

Theorien, Albernheiten, seinem Gröſsenwahn und Wichtigkeitsdünkel, der Mensch mit seiner ganzen Zivilisation; auf der anderen Seite aber die Natur, die allgewaltige, unveränderliche und doch ewig wechselnde, brutale Natur.

§ 113. Galsworthys Charaktere.

Ähnlich ist das Ergebnis einer Betrachtung der Charaktere, die ja oft ein Ausfluſs dieser Ideen sind. Die Charaktere werden bei G. nicht mit der Geschichte geboren und sterben mit ihr, sondern stehen auſser und über den Werken, d. h. sie sind immer da. Zwischen den Charakteren G.'s bewegen wir uns immer wie in einer groſsen Familie. Nicht nur, daſs er stehende Figuren verwendet, wie den Pessimisten, den Optimisten, das spontan-naive Mädchen, den brutalen Gatten usf., er bedient sich sogar in verschiedenen Werken ganz derselben Figuren, sog. durchgehender Figuren, wie Jolyon, Swithin und anderer Forsytes, wie Pippin, Paramour, besonders aber Ferrand, die uns (nebst vielen Nebenpersonen und sogar Hunden) überall wie alte, liebe Bekannte grüſsen.

Gemäſs der Entwicklung, die G. an sich selber durchgemacht hat, vom „Spötter“ über den „Frager“ und "knight-errant", drei Phasen, die wir in der Weltliteratur in den drei Charakteren Mephisto, Hamlet und Don Quichote repräsentiert finden, gemäſs diesen drei Phasen, die endlich zum „Menschenfreunde“ führen, können wir auch in den Werken G.'s diese Entwicklung gewahren. Spötter wie Giles (Jocelyn), Dick Denver ("From the Four Winds") und Harz (VR.), Ferrand (IPh.) weichen den Hamletnaturen eines Shelton (IPh.), George (CH.), Hilary (F.). Neben die Frager treten die idealistischen Kämpfer wie Vigil (CH.), Courtier (P.), More ("Mob"). G. liebt es, seine eigene Seele in ihren Extremen (meist Verstand — Gefühl) durch zwei verschiedene Charaktere zu verkörpern. So ist G. Vigil und Paramour (CH.) Courtier und Miltoun (P.) beides, doch keines ganz.

G. hat mit seinen Charakterschöpfungen bleibende Werte der Weltliteratur zugeführt. Besonders sei auf die folgenden Charakterkreise hingewiesen:

1. die "Forsytes", die Parvenus, die Reichgewordenen ohne Verständnis, die Träger unserer Zivilisation ohne innere

Kultur, die Praktischen ohne Seele, die Korrekten ohne Herz und doch das Rückgrat unserer Gesellschaft, die Materie, der Humus der Weltgeschichte.

2. die Idealisten, Unpraktischen, die sich ganz für etwas einsetzen können, aber meist verbluten. Und doch sind sie es gerade, die die Weltgeschichte vorwärtstreiben, der Geist, der Samen. Während jene in Massen auftreten, stehen diese meist allein und eignen sich in ihrer Gröſse besonders für die Heroen der G.'schen Werke. Sie sind die 10% im Sinne der "Preface" (s. § 48), die Hefe im Teig. Bei G. erscheinen sie am liebsten a) als „groſse Einsame", b) als „Westländer", oder c) als „Menschenfreunde", wobei natürlich die Grenzen dieser drei Typen verschwimmen können, ja auch eine Synthese aller drei möglich ist, wie Tod in "Freelands".

a) Die „groſsen Einsamen" sind jene Männer, die sich, aktiv oder passiv, der kompakten Majorität unseres mechanisierten Zeitalters entgegenstellen. Es sind Helden, die noch die Gröſse und den Idealismus haben, für ihre alte (oft veraltete) Überzeugung einzutreten, zu dulden und, wenn es sein muſs, zugrunde zu gehen. G. will dabei weder konservative noch progressive Propaganda machen. Ob der „groſse Einsame" im Recht ist oder im Unrecht, ist G. ziemlich gleichgültig; in der Tragik seiner Gröſse und Ohnmacht der Menge gegenüber liegt für G. der Wert. In diesem Sinne sind zu verstehen: "A Fisher of Men", "Quality", "A Christian", "Evolution", "A Portrait", "A Knight", "The Silence", "Strife", "The Mob" u. a. In jedem der genannten Werke begegnen wir einer Figur, die aus einer anderen, alten, meist besseren, stärkeren, persönlicheren, idealeren Welt in unsere mechanische, den Gesetzen der Zahl gehorchenden Welt hineinragen:

Einmal ist es der an seinem Religionsideal der streitenden Kirche festhaltende Pfarrer, der durch seinen Starrsinn mit der Gemeinde in Konflikt gerät und daran zugrunde geht ("A Fisher of Men"). Ein andermal ist es das tüchtige, seelenvolle Handwerk, das der modernen Industrie weichen muſs ("Quality"). In "A Knight" ist es ein an seinem Frauenideal festhaltender Offizier, der für seine Idee im Duell fällt. In "The Silence" endet durch Selbstmord ein Mann der Tat, mit dessen Gewissen es sich nicht verträgt, den ihn überwachenden Müſsiggängern in London Berichte über seine Arbeit abzugeben.

In "Fraternity" ist es Mr. Stone, dessen Stimme wie die eines Rufers in der Wüste in der Nacht verhallt. Im "Strife" werden die starren, zähen Führer von der Kompromisse schliefsenden Majorität der Parteien zur Seite gespült. In "The Mob" fällt der für die Rechte der kleinen Staaten eintretende, pazifistische Politiker More als Opfer des durch die Kriegswut erhitzten Mobs.

b) Die „Westländer" liebt G. ganz besonders. Selbst zwar nicht in Devonshire geboren, aber zeitweilig dort wohnend, fühlt er sich mit diesem Menschenschlag der Fischer, Bauern und Schiffer besonders nahe verwandt. Ihr Beruf, die Nähe des Ozeans, der Südwestwind, Klima und Landschaft, aber auch der gröfsere Einschlag keltischen Blutes, das noch in ihnen rollt, hat sie zu abenteuerlichen, unternehmungslustigen, praktischen und zugleich phantasievollen Menschen gemacht, einem tüchtigen Schlag, aus dem Helden wie Drake und Raleigh hervorgegangen sind, wie sie G. in "The Devon Sage" und "A Man of Devon" am besten charakterisiert hat: MoD. 78/9: After all he's the man that his native place, and life, and blood have made him. It is useless, to expect idealists where the air is soft and things good to look on (the idealist grows where he must create beauty or comfort for himself); useless to expect a man of law and order, in one whose fathers have stared at the sea, day and night, for a thousand years — the sea, full of its promises of unknown things, never quite the same, a slave to its own impulses. Man is an imitative animal.

c) Die „Menschenfreunde" lassen sich bei G. bis zum Shelton der IPh. zurückführen. Die Entwicklung vom theoretischen zum praktischen, vom passiven zum aktiven Menschenfreund läfst sich deutlich verfolgen. Shelton bleibt im Betrachten und Empfinden stecken. Vigil und Hilary sind bereits tätig, allerdings ist ersterer durch seinen Optimismus, letzterer durch seinen Hamletcharakter stark beeinträchtigt. Diesen beiden Übergangs- oder Halbmenschen stehen als Vollmenschen gegenüber: die beiden Extreme Stone und Wellwyn, dieser nach der praktischen, jener nach der theoretischen Seite hin. G. trägt uns seine Menschenfreunde nie mit einem tendenziös-pathetischen Eifer vor, sondern rückt sie immer ein wenig in komisches Licht, teils zur Steigerung der poetischen Wirkung, teils zur Wahrung der objektiven Gerechtigkeit. — Es sei

noch bemerkt, dafs — aufser in den grofsen Werken — der „Menschenfreund“ auch in manchen der Skizzen erscheint, oft in der Gestalt des Dichters (Erzählers) selbst.

§ 114. Galsworthys WA.

G.'s WA. geht von der Erkenntnis eines Antagonismus aus. Einer der frühesten und intensivsten Eindrücke war ihm (wie Shelton) das krasse Nebeneinander von Armut und Elend einerseits, Reichtum und Behaglichkeit andererseits. Er sieht ihn in den verschiedensten Formen, als Aktionäre v. Arbeiter, als West v. East. Allmählich reift bei G. neben der Beobachtung dieses Nebeneinander der Klassengegensätze die tiefere pessimistiche Einsicht von der Unabänderlichkeit dieses Gegensatzes. Aus IPh. klingt noch Geifselung und Anklage; bald weicht sie einer philosophischen Wehmut, der Erkenntnis eines in der gesamten Welt bestehenden Dualismus: überall ein Nebeneinander von zwei Welten, die unüberbrückbar sind. Sozialpolitisch findet diese Überzeugung ihren höchsten Ausdruck in "Fraternity".

142/43: They were, and were bound to be, as utterly divorced from understanding of, or faith in, all that shadowy life, as those "shadows" in their by-streets were from knowledge or belief that gentlefolk really existed except in so far as they had money from them ... The reason, the long reason, extending back through generations, was so plain, so very simple, that it was never mentioned — in their heart of hearts, where there was no room for cant, they knew it to be just a little matter of the senses. They knew that, whatever they might say, whatever money they might give, or time devote, their hearts could never open, unless — unless they closed their ears, and eyes, and noses. This little fact, more potent than all the teaching of philosophers, than every Act of Parliament, and all the sermons ever preached, reigned paramount, supreme. It divided class from class, man from his shadow — as the Great Underlying Law had set dark apart from light."

Ins Psychologische gewendet erscheint ihm der Dualismus im "Inn" 208:

"The main cleavage in the whole tale of life is this subtle, all-pervading division of mankind into the man of facts and the man of feeling ... Between the pure blooded of each kind there is real antipathy, far deeper than the antipathies of race, politics, or religion — an antipathy that not circumstance, love, goodwill, or necessity will ever quite get rid of. Sooner shall the panther agree with the bull than that other one with the man of facts. There is no bridging the gorge that divides these worlds."

Kosmisch erscheint er als Auswirkung der beiden Gesetze, die G. in "A Dream" näher umschreibt und die in der Mechanik als Energie und Reibung erscheinen.

Von der Erkenntnis dieser Notwendigkeit des Antagonismus (weil er eben überall existiert) ist es nur ein Schritt zu der Erkenntnis, daſs der Gegensatz gewollt ist, daſs die beiden einander scheinbar widerstrebenden Gesetze einem dritten höheren gehorchen: der Harmonie. So geht G. vom Dualismus aus und endet im Monismus. Dieser Monismus hat aber ein stark pessimistisches Gepräge. G. steht (nach seiner WA.) auf ganz anderem Boden als Wells oder Meredith, dessen Schüler er von Fehr (Streifzüge) genannt wird. G. ist aber kein Meliorist. Seine heroisch-melioristische WA., sein Glaube an Entwicklung hat schon sehr früh einer pessimistischen WA. weichen müssen. Nicht die Groſsen, die Helden und Ausnahmemenschen siegen, sondern der Alltag, das Kompromiſs, die Majorität. Um aber G. ganz gerecht zu werden, muſs ich hinzufügen, daſs diese „Zahlentheorie“ nicht Willkür oder Ausdruck G.'scher Gefühle ist, die mit einem die Carlylesche „Heldentheorie“ herausfordernden Pathos vorgetragen wird. G. freut sich nicht darüber, sondern sie ist ihm eine bittere, gegen seinen Willen abgerungene Erkenntnis, erlangt durch ein den Tatsachen unentwegtes In-die-Augen-sehen. G. will diesen Pessimismus nicht verkünden, sondern er muſs ihn verkünden. Es ist ihm heiligste Glaubenssache und Pflicht der Wahrheit gegenüber. Diese schrankenlose Aufrichtigkeit, die mit allem (Mode, Gesellschaft, Gesetz, Publikum, Kritik, Kunsttheorie) in Konflikt gerät, ist das groſse Erhabene, das G. hoch emporhebt, vor dem wir uns beugen müssen. Dem Publikum erscheint er als Pessimist und Nihilist. G. kennt keine Vorurteile, aber auch keine Voraussetzungen. Wo nichts zu sehen ist, kann er auch nichts sehen wollen. So glaubt er an keinen Fortschritt der Menschheit, an keine Hinaufentwicklung. Für G. bewegt sich die Weltgeschichte nicht in einer aufsteigenden Linie, nicht in Spiralen, sondern in Kreisen. Eine „Vollendung“ gibt es nicht. Von allen reformatorischen, besonders Menschen umbildenden Bestrebungen hat er keine hohe Meinung, wie ihm überhaupt unsere ganze Zivilisation nicht so wichtig erscheint. Russische Einflüsse, besonders Turgenieffs, sind hier zu fühlen. Wir können G. daher wohl kaum einen Tendenzdichter nennen.

Im Gegenteil: er ist es gerade, der jedes Diktieren eines Willens, jedes Programm oder System, jedes Herumbessern an den Menschen verwirft. Unsere Zivilisation operiert mit Begriffen, Vorurteilen, die sie sich selbst geschaffen hat, die aber etwas Zufälliges, Theoretisches an sich haben. Überall ist es unsere menschliche Auffassung, die immer befangen ist. Hinter diesen Konventionen und Formen, mit denen wir nun schon einmal operieren, pulst das wirkliche Leben, das Leben der Natur, des Meeres und Windes, der Bäume und Tiere und schliefslich auch der Menschen. Schliefslich! Denn die Menschen und ihr Leben sind durchaus nicht die Krone, das Muster der Schöpfung, ja nicht einmal ein normaler Durchschnitt, sondern ein oft entgleistes und entstelltes Abbild des Naturlebens. Immer benützt G. die Gelegenheit, Tiere und Pflanzen zum Vergleich herbeizuziehen, uns auf das stumme Leben der Natur hinzuweisen, wobei dann der Mensch immer recht schlecht abschneidet. Von der berühmten Intelligenz des Menschen hält G. nicht viel. Justiz, Philosophie, Religion sind nur starre Systeme, die nie das Richtige treffen. Das Leben mit all seinem Lieben und Hassen, Werden und Vergehen ist viel zu variabel und imaginär.

§ 115. Galsworthys Essaytechnik.

Ich beginne einen Überblick über G.'s Technik der Kunstformen mit seiner Essaytechnik. In den Essays, von Kritik und Publikum bisher zu sehr vernachlässigt, liegt für mich der Schlüssel zum ganzen Wesen G.'s verborgen. Wir haben gesehen, wie G. von der Novelle zu Romanzyklen überging: wie er plötzlich Dramen schrieb, plötzlich einen Band Gedichte veröffentlichte — alles wechselnde Erscheinungen, das Bleibende aber sind die Essays, an denen G. seit 1898 bis heute immerfort schreibt, eine Gattung, deren er sich so gerne bedient, weil sie — wie ich genügend dargetan zu haben glaube — seinen Lebens- und Kunstanschauungen am besten entspricht. G. entwickelt seine Essays in dreifacher Weise:

1. vom Charakterporträt zum Typusporträt,
2. vom Bild zur lyrischen Phantasie,
3. von der Satire zum literarisch-ästhetischen Essay.

1. Die Individuen weichen den Typen. Erstere wurden in Schicksalen, Einzelerlebnissen dargestellt, letztere in Gewohnheiten. Stilistisch kommt dieser Wandel besonders in "A Commentary" zum Ausdruck durch

a) typisierende Titel,

b) Verwendung der would-be-Formen.

Die Erklärung für diese zunehmende Typisierung liegt in der mit G.'s Reife zunehmenden Gründlichkeit, Wissenschaftlichkeit und Objektivität. Er begnügt sich nicht damit, das Zufällige zu sehen, sondern will auch das dahinter liegende allen Gemeinsame erkennen. Die Ereignisse sollen weichen zu Gunsten des Menschen, das Zufällige zu Gunsten des Gesetzes. Erstere Forderung wurzelt in der Menschenliebe, letztere in der Harmonieerkenntnis G.'s, den beiden Grundpfeilern seiner Lebens- und Kunstanschauung.

2. Ein ähnlicher Zug vom Ereignis weg zur Verinnerlichung hat das Bild zur lyrischen Phantasie entwickelt. Die naturalistischen Details werden Nebensache, lyrische Empfindung und philosophische Betrachtung, Hauptsache. Wie eine Reaktion auf den Realismus wirkt diese Symbolik und Philosophik, in der Phantasie und Träume und Übersinnliches endlich zu ihrem Recht kommen. Dabei wirken die „lyrischen Phantasien“ auch wie eine Reaktion auf die Menschenkunst der Bilder. Die Natur wird Hauptsache und bekommt dieselbe zentrifugale Funktion, wie ich bei der Behandlung der G.'schen Lyrik dargetan habe (§ 90).

3. Die Satire, ihrem Wesen nach negativ, ironisierend, tadelnd, mufste mit G.'s zunehmender Reife, Erlangung von Kühle und Objektivität sowie Verzichtleistung auf Leidenschaft der positiven Ergänzung weichen. G.'s Satiren waren schon in der ersten Periode mehr literarisch-ästhetischen Inhalts (Reversion to Type, The Consummation); dazu kamen Kapitel aus IPh., die für sich als Essays, Satiren stehen könnten, wie "The Play", "Academic". So ist es ganz natürlich, wenn G. das Bedürfnis fühlt, der negativen Kritik die positive Theorie folgen zu lassen. So erhalten wir folgende Entsprechungen:

dem Kap. "The Play" der IPh. ... die "Platitudes c. D.",
dem "Reversion to Type" ... "Vague Thoughts on Art",
dem "Consummation" ... "The Windlestraw".

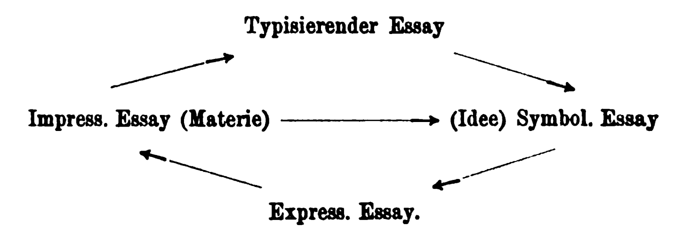
Die Entwicklung von G.'s Essaykunst läſst sich aber auch auf andere Weise darstellen. Der Weg ist dieser: G. geht von der Person oder Materie aus (1. Stufe); dieselbe kann typisiert, symbolisiert oder zur Idee vergeistigt werden (2. Stufe); diese Idee wieder wird materialisiert, personifiziert (3. Stufe); so schlieſst sich der Ring. Dieser Kreislauf ist die Art G.'s die Dinge zu sehen und darzustellen. In seiner Technik ist dieser Kreislauf immer vorhanden, wenn auch der ganze Kreislauf in einem und demselben Werke nicht zu Tage tritt.

1. Entweder bleibt G. bei der bloſsen bildhaften Wiedergabe des Eindrucks stehen (Typus Runagates): rein impressionistischer Essay.

2. Oder einen Schritt weiter — er geht bis zur Typisierung bzw. Symbolisierung vor (die meisten Essays): typisierender Essay.

3. Oder — umgekehrt — er geht nicht vom Eindruck (Mensch, Materie) aus, sondern von der Idee (einem inneren Erlebnis), muſs aber dieselbe personifizieren oder materialisieren, damit sie poetisch wirksam werde. In diesem Falle ist der Traum sein beliebtestes Mittel: expressionistischer Essay.

Dies ist der Kreislauf.



Man sieht deutlich, daſs man aus einer Betrachtung der sonst immer beiseite geschobenen Skizzen G.'s genau so gut die Stufen der Entwicklung und Resultate erkennen kann wie aus seinen groſsen Werken, die Entwicklung vom epischen zum satirischen und weiter zum lyrischen Charakter oder — anders formuliert — vom Ereignis zum Menschen, vom Menschen zum Menschentum, vom Zufall zum Gesetz. Daſs der G.'sche Essay mit allen den Mitteln und Methoden zur poetischen Wirkung (§ 118) arbeitet, die wir in der Technik seiner groſsen Werke gewahren, wurde schon § 13 betont. Hier war

es mir besonders darum zu tun, den Wandel der G.'schen Essaytechnik darzutun und zu erklären, weil wir daraus für G.'s WA. und KA. am meisten gewinnen.

§ 116. Galsworthys Romantechnik.

G.'s Romantechnik, die teils aus seiner Essaytechnik, teils aus seiner Dramentechnik schöpft, bietet ein bedeutend einheitlicheres Bild. In grofsen Zügen ist das stehende Schema von G.'s Romantechnik folgendes:

Ein erregendes Moment (der veraltete Schulausdruck pafst hier ausgezeichnet), meist ein inkonventionelles Weib (CH., Patrician, F., Freelands), (in IPh., MoP., VR. ein inkonventioneller Mann), oder ein Naturkind bedroht die starre, konventionelle Gesellschaft, die sich aus diesem Grunde versammelt und alsbald gruppiert, um zu dem Eindringling Stellung zu nehmen. Es folgt ein Aufeinanderprallen der konservativen und liberalen Gegensätze, ein Anschwellen bis zu einer Krisis; hierauf Sieg der Kaste, der Masse, Entfernung des erregenden Momentes. Wir sehen eine durchaus dramatische Kompositionsweise (vgl. § 117).

G. verfährt nun nach diesem kurz umrissenen Schema folgendermafsen: Die Handlung — oder besser — der die Handlung erregende Faktor (Eindringlingsmotiv) wird ziemlich früh eingeführt. Durch versteckte symbolische Andeutung wird gleich zu Beginn das Ende vorweggenommen (Antizipation), so dafs wir über den Ausgang nicht lange in unnötiger Spannung schweben, sondern — nach Ausschaltung jedes Spannungsmomentes und Interesses an der Handlung als blofse Tatsache — volle Mufse haben, die Wirkung des Themas auf die verschiedenen Charaktere zu verfolgen (Lichtkegelmethode § 55). Sie ist das Hauptmittel der G.'schen Exposition und zieht sich immer durch das ganze Werk hin; denn Exposition der Charaktere, nicht Erzählung einer Geschichte, ist für G. der Inhalt und Zweck des Romans. Wir haben gesehen, dafs sich G. mehrfacher Expositionsarten bedient:

Die Personen werden nach a) Körperbeschreibung, b) Stammbaum, c) Vorgeschichte, d) durch die Lichtkegelmethode exponiert, ein Prozefs, der sich über das ganze Werk hinzieht. G. liebt es ferner, durch Einführung einer Neben-

handlung, die aber immer dasselbe Thema behandelt wie die Haupthandlung, eine Parallele oder Kontrastierung zu dieser zu bieten (IPh., MoP.). Beim Drama sehen wir diese Neigung geradezu zum Selbstzweck verstärkt. In SB. ist es gerade der Parallelismus des doppelten Diebstahls, der die Komödie schafft. Ebenso ist in "The Eldest Son" und "Strife" nicht mehr das eine Haupt-, das andere Nebenmotiv, sondern eben das Nebeneinander der beiden, ihre Kontrastierung, ist das Wesentliche.

Die ganze Handlung und Spannung wird bei G. nun bestritten durch Auswirkung des Eindringlingsmotives und der Licktkegelmethode, die sich im Aufeinanderplatzen der Gegensätze entlädt (Antagonismus) und zu allen möglichen Konflikten führt, die meist bis zu einer Krisis anschwellen, in der die Spieler, die Majorität, einer Niederlage am nächsten erscheinen. Alsbald tritt der Rückschlag ein. Die Kaste gesundet, gewinnt ihr Gleichgewicht zurück. Bei G. siegt nie die Idee, deren Träger der einzelne ist; es siegt immer die Majorität, die Kaste, die über das sich ihr entgegenstellende Opfer hinweg zur Tagesordnung übergeht. Man macht mit Unrecht dem Dichter Vorwürfe, seine pessimistischen Status-quo-ante-Schlüsse seien unkünstlerisch. Der Grund liegt tiefer; sie sind rassenpsychologisch begründet. Es liegt in der Denkweise der Deutschen, die noch immer ihr mittelalterliches Gepräge hat, an den Sieg eines Ideals zu glauben. Der nüchterne, rationalistische Engländer rechnet aber nicht gern mit imaginären Gröſsen wie Ideal, sondern bei ihm entscheidet die Zahl. Und alle einzelnen, die gegen den Strom schwimmen, gegen die Zahl ankämpfen, müssen zugrunde gehen. G.'s Status-quo-ante-Schlüsse und Siege der Zahl sind schmerzlich abgerungene Zugeständnisse an die Wahrheit, wie sie der Verstand ihm diktiert, sein Herz aber gehört den groſsen Einsamen, die verbluten. — Ein anderes Merkmal der G.'schen Romane hat ebenfalls seine nationale Ursache und Berechtigung. G.'s Helden können sich nie verändern, entwickeln, wie wir es in deutschen Romanen (Bildungsromanen) gewohnt sind. Sie können es nicht und dürfen es nicht. Für den Engländer, besonders aber den Gentleman der oberen Klassen, gibt es einen durch Blut und Tradition ererbten Sittenkodex. Er weiſs, wie er sich in diesem oder jenem Falle zu verhalten hat.

Das unterbindet gewifs die Persönlichkeit, gibt aber dem Inselvolk seine relativ hohe Korngröfse und Stärke nach aufsen hin.

Es wäre noch eine Betrachtung des Gleichmafses der Komposition in G.'s Romanen anzustellen. Jedes Kapitel, jede Szene, scheint für sich selber komponiert. Jede Einzelheit ist ein Ganzes (vorausgesetzt natürlich, dafs wir mit den Charakteren einigermafsen vertraut sind), wie eine in sich geschlossene Skizze. Stilistisch äufsert sich das oft so, dafs die Kapitel nicht eine ununterbrochene Kette bilden, wir also zu Anfang eines Kapitels nicht gleich in medias res stehen, sondern so, dafs G. jedes Kapitel mit einem Rahmen umschliefst. Dieser Rahmen (Eingang und Ausgang des Kapitels) ist eine Weitung ins Typische, Allgemeine, oft Philosophische, während der Mittelteil sich naturgemäfs mehr der Handlung, dem Speziellen zuwenden mufs. — Durch dieses Verfahren hat G. bereits eine innere Ruhe gewonnen. Man wird nicht von Kapitel zu Kapitel gehetzt (wie das noch in VR. der Fall ist). Dazu kommt noch der Umstand, dafs jedes Kapitel, wofern es nicht der Gruppentechnik dient, meist nur einen Träger der Handlung zum Mittelpunkt hat. Diese zentrale Figur wird dann jedesmal (auch wenn sie schon viele Male zuvor aufgetreten ist), nochmals so genau beschrieben und charakterisiert, dafs zu jeder Zeit ein poetischer Genufs eines einzelnen Kapitels bei G. möglich ist. Aus dieser Ganzheit der Glieder in ihrer auslösenden Wirkung auf den Leser wage ich den Rückschlufs auf die Schaffensmethode G.'s: Ebenso wie uns die Glieder als Ganzes erscheinen, ebenso hat sie wohl G. als Ganzes einzeln und selbständig ausgearbeitet und niedergeschrieben. Diese Ganzheit der Glieder ist die eine Seite des Gleichmafses der G.'schen Komposition. Die andere Seite bildet umgekehrt gerade die Bezugnahme der Einzelheiten auf das Ganze. Diese äufsert sich stilistisch in Abbreviaturen und Antizipationen, besonders aber in der sattsam bekannten Lichtkegelmethode: dadurch, dafs ein Ereignis, und zwar immer nur ein Ereignis, das ganze Buch hindurch im Mittelpunkt steht und mit seinen Strahlen alle Personen und ihre Handlungen beleuchtet, dient gewissermafsen alles im Buch diesem einen Zweck. Alles gewinnt nur Bedeutung durch Projizierung auf diesen Mittelpunkt. So ist Einheit und Ruhe geschaffen. Hätten wir es nur mit einer Ganzheit der Glieder zu tun, so läge die Gefahr eines un-

organischen Gefüges nahe, das in einzelne (allerdings schöne) Bestandteile zerbröckelt. Das verhindert G.'s starker architektonischer Sinn für Gleichgewicht, Harmonie — eine Eigenschaft, die bei ihm besonders im Drama zur Geltung kommt, eine immer fortgesetzte Belastung der linken und rechten Wagschale (Strife, Little Dream, Justice), so gleichmäſsig, daſs sich oft gar keine Handlung im epischen Sinne entwickeln kann. Handlung ist für G. Gegensatz, Kontrastierung. G. bedient sich also für seine Teile (Kapitel) der Essaytechnik, für die Komposition des Ganzen (Romane und Dramen) der dramatischen (Wagschalen-)Technik.

§ 117. Galsworthys Dramentechnik.

Hiermit stehen wir schon mitten in der Besprechung der G.'schen Dramentechnik, die sich ja niemals von der Romantechnik loslösen läſst. G.'s eigene "Platitudes concerning Drama" beziehen sich ebensogut auf seine Romane, wie sich sein "A Novelists Allegory" auf seine Dramen anwenden läſst. Als stehendes Schema erkennen wir in allen seinen Dramen: der Held des Stückes setzt sich zur Majorität, Kaste, Familie, Moral, in Widerspruch. Der Kontrast, Antagonismus, führt zum Konflikt (Kampf), der immer mit der Eliminierung des Eindringlings endet. Geht er durch den Tod zugrunde, so erhalten wir die Tragödie ("Justice", "Fugitive", "Mob"); wird ein solches Opfer nicht gefordert, sondern bleibt alles beim alten, so haben wir die Komödie. Über die einzelnen Faktoren, die nach G.'s Theorie ein gutes Drama bilden (plot, action, character, dialogue, flavour) habe ich § 56 ausführlich gehandelt. Über die Bedeutung der Nebenhandlung und der Wagschalentechnik vergleiche den vorhergehenden Paragraphen. — Es wäre noch auf die Gattung der G.'schen Stücke hinzuweisen. "Inn" 197 spricht G. von der Irrelevanz der Form, "no matter what its form". Von dieser Behauptung hat G. reichlich Gebrauch gemacht. Von den sechs vorliegenden Stücken gehört jedes einer anderen Gattung an:

Silver Box . . .	Comedy	Justice	Tragedy
Joy	Play	Pigeon	Fantasy
Strife	Drama	Little Dream . .	Allegory

Doch sind diese Bezeichnungen nur scheinbar, dem Titel nach, in Wirklichkeit haben wir es nur mit einer, höchstens zwei

Gattungen zu tun. G. unterscheidet zu Beginn seiner Pl. drei Gattungen des modernen Dramas, die wir als Konventions-, Tendenz- und objektives Drama bezeichneten. G. selbst will ein Vertreter der dritten Gattung sein. Jede Lösung eines Konfliktes, sofern sie nur unser (des Publikums oder des Dichters) Wunsch ist, würde ihm unecht erscheinen. Auf unsere Wünsche, Philosophien und Lösungen kommt es nicht an, nur das Leben will uns G. zeigen, aber — und hierin liegt seine Künstlerschaft — nicht mehr in photographischer Treue, sondern so, dafs wir seine Tragik, seinen Humor und seine beiden innewohnende Harmonie erkennen und mitempfinden.

An anderer Stelle seiner Pl. unterscheidet G. zwei Hauptströmungen des modernen Dramas: ein naturalistisches und ein symbolisches. Sein eigenes Schaffen gehört mit Ausnahme des "Little Dream" zur ersten Art.

Deutlich aber sehen wir in G.'s Dramen, wie in seinen Essays und Romanen die drei Stufen der Entwicklung, die uns für seine WA. so bedeutend sind.

1. "Silver Box" ist wie IPh. die Farce, voll Ironie und Satire.
2. "Strife" ist wie CH. das objektive, unparteiische Drama.
3. "Pigeon" macht wie F. den Schritt vom Negativen zum Positiven: sie verkündet.

Wir bemerken in der zweiten Hälfte des ersten Dezenniums des Jahrhunderts ein Zurücktreten der satirischen Richtung. An Stelle von Anklage, Spott und Ironie tritt harte Kühle, Vorurteilslosigkeit und mathematische Genauigkeit. Gegen Ende des Dezenniums beginnt ein Wechsel: an Stelle der kühlen Sachlichkeit tritt immer mehr und mehr die Menschenliebe, das Apostelhafte hervor. Es ist die Entwicklung einer Spirale: vom Subjektivismus zum Objektivismus und dann wieder zu einem Subjektivismus, aber nicht dem satirischen, negativen der ersten Phase, sondern zu einem höheren, geläuterten, positiven!

Über die Technik der G.'schen Lyrik habe ich § 90 ausführlich gehandelt.

§ 118. Galsworthys Stilmittel.

Im Anschlufs an die Betrachtungen über die Technik der G.'schen Dichtungsgattungen seien die von ihnen unabhängigen

poetischen Mittel und Methoden angeführt, meist stilistischer Natur. Ich glaube den Kern der Sache getroffen zu haben, wenn ich auf den scheinbaren Zwiespalt hinweise, der für G.'s Darstellungsweise so charakteristisch ist.

I. Auf der einen Seite ein keusches Vermeiden des Allzutatsächlichen, ein Verschweigen der Ereignisse selbst; ein Andeuten durch Parallelhandlung, ein Hinweisen auf die Natur, ein Spiel mit Symbolen, ein Abstrahieren.

II. Auf der anderen Seite ein überstarkes, sofortiges Aussprechen trockener oder krasser Tatsächlichkeiten, ohne Einkleidung, Beschönigung, ohne jeden Stil. Die Tatsachen werden so roh wie möglich hingeworfen. Es ist, als schriebe sich G. die Tatsachen so schnell wie möglich von der Seele. Wir gewahren also einerseits: Vermeidung des Tatsächlichen, Zuflucht zum Symbol; andererseits: knappes, trockenes Aussprechen ohne Umschweife. So ist G.'s Darstellungskunst ein ewiges Pendeln zwischen Anschaulichkeit und Symbolik, Versinnlichung und Vergeistigung. Alle Mittel dienen entweder dem einen oder dem anderen Zwecke. Seine Aufzählungen, sein Reporterstil, die „Monologe“, wo die Personen einfach ihr Credo oder Geständnis ablegen — alle führen so schnell wie möglich zu dem gewünschten Ziel. Wie weit die Anschaulichkeit gehen kann, zeigt uns die in den Text gedruckte Zeichnung (Grundriſs eines Hauses) im MoD. und das Notenbeispiel in MoP. Sind diese Mittel auch nicht gerade poetisch, so sind sie doch am treffsichersten und ersparen seitenlange Auseinandersetzungen. Auf der anderen Seite sind die Mittel der Naturvergleiche, Träume, Visionen und Mythologie, besonders wirkungsvoll. Sie wissen vom realen Falle abzuziehen und unsern Blick ins Übersinnliche, Ideelle zu weiten.

§ 119. Galsworthys Kunstanschauung.

Für die Beurteilung von G.'s KA. bleibt natürlich sein “Vague Thoughts on Art” die Hauptquelle. Vgl. § 78. Die Kunst ist G. das einzige Mittel, den in allen Erscheinungen sichtbaren Streit oder Antagonismus zu schlichten und zur Harmonie zu wandeln. Das Mittel, das diesen Wandel herbeiführt, ist für G. die Fähigkeit, den anderen Standpunkt zu sehen oder, wie es G. nennt, “the sense of humour”. Humor

ist für G. nicht so sehr ein Lachen, sondern ein Schauen, ein Erkennen der Berechtigung und Notwendigkeit in der Existenz zweier feindlicher Lager, so wie in den zwei Naturgesetzen seines "A Dream". Im "Strife" läſst er Harness mit den Worten schlieſsen: "That's where the fun comes in"; in "Joy" bemerkt Mr. Hope zuletzt: "Life's very funny!" Im Timesbrief 1914 tadelt G. den "lack of humour" im Parlament. Und im "Patrician" charakterisiert er diesen „Humor" als "That kind of wit which turns its eyes inward and sees something of the fun that lies in being what you are" und gleich darauf als die Erkenntnis, "that the universe was equally compounded of those two symbols (spires — circles) whose point of reconciliation had not yet been discovered".

Die Frage, welcher Art nun G.'s KA. ist, können wir auf verschiedene Weise beantworten. Halten wir uns zunächst an G.'s eigene Unterscheidung (in "Vague Thoughts") in Realisten und Romantiker! Dem Realisten ist die Kunst zur Aufklärung, dem Romantiker zur Unterhaltung da. (Vgl. "Inn" 265). In diesem Sinne (über seine Unabhängigkeit von der Technik vgl. § 78) gehört G. mit wenigen Ausnahmen der ersten Gruppe an. Ihm ist die Kunst Aufklärung, Offenbarung. Aber nicht nur für andere, als Kanzel, sondern auch für sich selbst, als Spiegel. Er will sich über alles klar werden, untersucht und leuchtet überall hinein. Zu zeigen ist ihm wichtiger als zu predigen. Der irrtümlichen Auffassung G.'s als Tendenzdichter bin ich oben § 114 entgegengetreten.

Wir können die Frage aber auch so stellen: Ist G.'s KA. eine epische oder dramatische? Die Antwort liegt nach den Ausführungen über seine Technik klar auf der Hand. Das Wesen der epischen Dichtung (Roman, Novelle usw.) ist Handlung, Spannung, Ereignisse, Vorwärtsschreiten, Entwicklung. Das Wesen des Dramas ist Kontrast, Gegensatz, Konflikt, Charaktere, Kampf. Das Epos benötigt einen, das Drama zwei Träger der Handlung. G., der nun überall den Antagonismus sieht, der an keine Entwicklung glaubt und an keine Finality, muſs, künstlerisch genommen, Dramatiker werden.

§ 120. Der Mann und sein Werk.

Hiermit sind wir bei der Beantwortung unserer Schluſsfrage angelangt: Inwiefern ist G.'s Kunstanschauung der Aus-

druck seiner Weltanschauung? — Überall gewinnen wir ein durchaus einheitliches Bild vom Menschen und Künstler G. Die dramatische Form mit ihrem Kontrastieren und ihren Kompromifsschlüssen (oder Schlüssen der siegreichen Kaste) ist das künstlerische Korrelat von G.'s antagonistischer, pessimistischer WA. Es ist müfsig, G. hieraus einen Vorwurf zu machen, denn seine KA. ist als Ausflufs seiner WA. Notwendigkeit. Nichts aber wäre verfehlter, als G. selbst als einen nüchternen, leidenschaftslosen, rein mathematischen Kompromifsmenschen hinzustellen. G. selbst ist keiner von ihnen, sondern ein Kämpfer für Ideale, wie die Reihe seiner Helden, seine Gedichte (Errantry, Nightmare) und First Thoughts on this War (in "A Sheaf") dartun. Hier stellt er sich auf die Seite der "fools", welche "beaten to their knees, in due time will get up again and plant their poor flag a little farther on. All men shall be brothers, said the German fool, Schiller; so shall the fools say again when the time comes and again and again after every beating!"

G. ist die schönste Synthese von Mensch und Künstler; der Mensch: leidenschaftlich, begeistert, immer den Menschen suchend, Wohl und Wehe des Nächsten ist ihm seine erste und heiligste Angelegenheit; der Künstler: kühl, gemessen, jede Unterstreichung und Übertreibung vermeidend, abwägend, korrigierend, beide Teile hörend, hinter allem Kampf die Harmonie sehend, die Ironie, den komischen Geist. Manche Faktoren haben zusammengewirkt zur Bildung eines solchen Mannes. G., zwar in Surrey geboren, stammt aus Devonshire, jener südwestlichsten Landschaft des Inselreiches, wo Blut und Geist der Kelten noch wirksam sind. Die beiden Rassenschichten sind da noch deutlich zu erkennen. Weist das mafsvoll korrigierende, nüchterne Wesen G.'s, des Künstlers, auf den Angelsachsen, so erkennen wir in seiner Leidenschaft und Phantasie, seiner mutigen Kampfnatur den Tropfen keltischen Blutes. In diesem Sinne erscheint uns G. als die reinste und vollkommenste Synthese seines Volkes, eine Synthese von Germanen- und Keltentum, wie er sie in Porträt (M. 15) herausarbeitet: "He sprang from a long line of farmers intermarrying with their kind in the most southern corner of Devonshire and it is probable that Norse and British blood were combined in him in a high state of equality.

... to the making of him had gone land and sea, the Norseman and the Celt." Die Heimat, mit ihrem Meer und Westwind, ihrer Landschaft der Moore, Hügel, Felsen, Felder und Obstgärten, Devonshire hat einen tiefen, kräftigen Natursinn in G.'s Brust gepflanzt. — Dazu kommt als weiterer Faktor die Schule. Von ihr spricht er, der Gesellschaftskritiker, nie. Das fällt (besonders gegenüber englischen und deutschen Autoren) sehr auf. Schweigt er sie tot aus Verachtung? Gewiſs nicht. Es sind zuviel Anzeichen vorhanden, die dafür sprechen, wie wichtig ihm Zucht, Schulung, Gründlichkeit und Objektivität sind. Wir wissen aus seinen Lehrjahren (Harrow, Oxford, Reisen), daſs er über eine hoch über dem Durchschnitt stehende Bildung verfügt. G. arbeitet nie dilettantisch, er ist immer wohl beschlagen und hütet sich, mit seinem Temperament davonzulaufen, ehe er nicht erst gründliche Vorstudien gemacht hat. Ehe er den "Strife" schreibt, studiert er genau die Streikverhältnisse in Wales. Vor "Justice" vertieft er sich eingehend in die Lehre vom Determinismus und Indeterminismus. Überall geht er auf geographische, rassenpsychologische, soziale, volkswirtschaftliche Gründlichkeit aus. Nie ein falscher Zug. Immer informiert er sich bei beiden Lagern. Seine Kenntnisse in ausländischer, besonders russischer und französischer Literatur geben ihm eine feste Basis, ohne sie bei jeder Gelegenheit leuchten zu lassen. Wenn er einmal etwas veröffentlicht, muſs es "done" sein, in jeder Beziehung vollendet. Es ist auffallend, daſs G. nie umarbeitet oder Bruchstücke hinterläſst. Alles erscheint auf dem rechten Platze.

Man würde aber G. nie ganz gerecht werden, wenn man ihn nur als Schriftsteller beurteilte und nur die Kunst seiner Methode, Prägnanz und Gründlichkeit bewunderte. Das Schönste und Wertvollste gibt uns der Nichtkünstler, der Mensch, der hinter seinen Schöpfungen steht: die tiefe, warme Menschenliebe. Wir dürfen uns nicht darüber täuschen, worum es G. in erster Linie zu tun ist. Unterhaltung? In der Sinjohnperiode teilweise! Sonst gewiſs nicht! Belehrung? Tendenz? Schulmeistern, wie wir sein sollen? Auch das ist gewiſs nie seine Absicht. Nein, sondern G. ist der Dichter, der die Welt, die ganze Welt, besonders aber die, der es not tut, mit Liebe sieht, der Natur und Menschen mit einem ihm eigenen sanften Fluidum umgieſst, ohne Eifer, ohne Vorurteil, und der,

weil er eben selbst ein reiner Mensch und hoher Künstler ist, die Macht hat, im Leser oder Zuschauer dieselbe Güte und Menschenliebe wachzurufen. G. ist der Dichter der **demokratischen Intuition**, wie ich diese Gabe des Einfühlens in das Los der Armen und Unglücklichen genannt habe. Die demokratische Intuition, die für Deutschland Gerhart Hauptmann, für Frankreich Romain Rolland vertritt, hatte ihren Grofsmeister in dem Amerikaner Walt Whitman, und seinem englischen Jünger, dem Dichter und Philosophen Edward Carpenter. In England ist sie älter und ausgeprägter als in anderen Ländern. Langley — Fielding — Crabbe — Dickens, das ist die Kette der grofsen Humanitarier, deren letztes Glied für uns John Galsworthy heifst. Auf seine weiteren Beziehungen zur und seine Abhängigkeit von der Weltliteratur und der nationalen Englands kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden.

Brünn. F. C. Steinermayr.

Berichtigung zu Anglia XLIX. Neue Folge XXXVII. Zweites Heft.

Seite 104, Zeile 13 von unten lies: Surrey.
Seite 118, Zeile 19 von oben lies: (MoP.).

MATERNAL IMPRESSION.

There is a superstition prevalent among the lower classes of society in Holland and Germany — in England also among well-educated women — to the effect that when a woman during pregnancy is startled or frightened or receives a shock her expected child on being born will in some manner show the effect of the impression received by the mother. Thus, should a hare or a mouse suddenly cross the path of the pregnant woman, or a red-haired man unexpectedly stand before her, her baby — such is the belief — would be born with a hairy mole on its cheek or a hare-lip, or with impossibly red hair. It is further believed that not only the offspring of women are subject to the strong mental impression received by the mother, but that also the progeny of animals are liable to show the effect of the fright or the shock which their dam received during pregnancy.

As I have said before, the superstition is restricted to the lower orders in Holland and Germany, but in England it is rife also among the better classes of society. I knew an English lady once, herself in no respect remarkable for beauty, who had one child, a daughter, one of the most lovely children I have ever seen. The mother used to say in all seriousness, that it could not well have been otherwise, seeing that when she was expecting her baby she had hung pictures of the most beautiful angel-faces round her bed!

In scientific books and treatises the phenomenon is sometimes called *prenatal impression*, or *natural impression*, but is mostly designated by the name of *maternal impression*. Cf.:

"*Maternal impression*. The belief that strong mental impressions received by the mother at the time of mating or during pregnancy have, in some way, a specific effect upon the off-spring, is widespread."

G. F. Finlay, Recent developments in Cattle-breeding. Edingburgh 1924. p. 40.

"The acceptance of the factorial theory of heredity makes it difficult to see how maternal impressions can have any specific influence on the progeny."

Whereas an older generation of medical men were staunch believers in the phenomenon, present-day gynaecologists mostly assume a sceptical attitude towards what they believe to be the merest superstition. Yet, the following extracts from the Journal of Obstetrics for December 1903, page 570, in which Dr. W. S. Birge gives three cases in his own practice, go to show that even now among medical men there are staunch believers in the effects of maternal impression:

1. Mrs. K. in the absence of her husband, had to try and stop the bleeding from the left hand of one of the workmen about her husband's farm, who, by an unlucky blow with an axe, had cut off his thumb and two fingers. She was very much upset at the time and was unable to resume her household duties for several days. Her child, a male, was born minus a thumb and two fingers of the left hand.

2. Mrs. S., during the first two weeks of pregnancy, had suffered very severely from toothache, so much so that she called on a dentist and asked him to extract the tooth or pull her head off "she cared little which". Her child was born minus its right upper jaw, of the similar side to the toothache.

3. Mrs. N. gave birth to a child which only lived a few minutes. It was perfectly developed except its head and face. The bones of the head were all ossified. The face was as white as marble, eyes white and wide open and the face peppered all over with little black spots. Dr. Birge gave it to the nurse to take to another room, and just before he left was asked by the mother if anything was wrong with her child, because in early pregnancy, coming down late one morning to breakfast, she found sitting at the table a friend of her husband's "the most dreadful looking man I ever saw". He was blind through the premature discharge of a cannon, his face was sprinkled all over with the powder, and his eyes were wide open and white as a sheet, and for a long time she could not get the sight of the man out of her mind.

Dr. Birge also tells us that many years ago black sheep's wool was in great demand. His grandfather who owned a sheep-farm managed to get three black lambs by pulling some black brands from the burning logs around the spring where his pregnant sheep were wont to drink.

The statement at once suggests Genesis XXX and Shylock's story about Jacob:

When Jacob grazed his uncle Laban's sheep —
. . . . mark what Jacob did.
When Laban and himself were compromised
That all the eanlings which were streaked and pied
Should fall as Jacob's hire, the ewes being rank,
In the end of autumn turned to the rams,
And when the work of generation was
Between these woolly breeders in the act,
The skilful shepherd peeled me certain wands
And, in the doing of the deed of kind,
He stuck them up before the fulsome ewes,
Who then conceiving did in eaning time
Fall parti-coloured lambs and those were Jacob's.

Merchant of Ven. I. 3. 72.

It goes without saying that expressions like *pre-natal, natural, maternal, impression* are restricted to scientific circles and unknown to the women among whom the belief prevails.[1]) But in Germany, as well as in Holland, there is to describe the phenomenon, a verb familiar *exclusively* among the lower classes of society. If such a woman should give birth to a child with a hare-lip, she would say: „Ich habe mich versehen". In Dutch: „Ih heb mij verzien". So entirely, at least in Holland is this a class-word, restricted to the lower orders, that hardly any educated man or woman has ever heard it. What exercised me was to find the English equivalent for the Dutch and English verb.

For a moment I thought I had it in to "overlook" and its synonym to "oversee"; as in Shakespeare's Merry Wives V. 5. 87:

vilde worme, thou wast orelook'd even in thy birth

But a reference to the N. E. D. convinced me that though to "overlook" places us in a congenial atmosphere, it differs from „sich versehen" in one material point: the influence on the child or animal proceeds not from the mother, but from without. Cf.:

"They were *overlooked* by some unlucky person" (N. E. D.).

And it is especially *the evil eye* that causes the victim to be bewitched, just as is the case with to *oversee*:

---

[1]) Except perhaps in England among well-educated women.

When any are bewitched it is a phrase of speech among many to say, they are *overseene*, i. e. lookt upon with a malicious eye.

Hooke (N. E. D.)

The result of my inquiries is that English has no special term, no equivalent for the Dutch or German verb. It expresses the unpleasant experience by saying: *She (has) got a fright*; or: *she had a fright with a rat, a mouse, before John was born*; *she was frightened by a mouse*; *she had a shock.*

UTRECHT, April 1926. P. FIJN VAN DRAAT.

NACHRUF.

Friedrich Kluge ist von uns gegangen: einer, der ganz Grofsen unseres germanistischen Faches. Seine Arbeiten sind in den Händen aller, und nicht nur im Inlande, sondern auch im Auslande bekannt und geschätzt. Sie zu würdigen bin ich nicht in der Lage: sie bearbeiten fast[1]) alle das germanistische Gebiet im engeren Sinne, und ich bin nur insoweit Germanist, als ich Anglist bin.

Trotzdem sei mir ein Abschiedswort vergönnt an den Dahingeschiedenen; denn er war, abgesehen von seiner Mitarbeiterschaft an der Anglia, ein Mann, den ich Freund nennen durfte. Und Kluge war ein treuer und hilfsbereiter Freund seiner Freunde. Oft genug hat er dies an seinen Schülern bewiesen, auch dann, wenn sie seiner Führung längst entwachsen waren; doch auch an seinen Kollegen und Mitstrebenden.

Kennzeichnend für diese seine Hilfsbereitschaft ist der Umstand, dafs gerade mit seinem letzten Beitrage zu unserer Zeitschrift (s. Bd. 46) er einer Bewegung entgegentrat, die sich gegen einen seiner älteren Freunde richtete, und es ist gewifs kein Zufall, dafs gerade in den letzten Wochen seines Lebens jene Bewegung ein neues Leben zu gewinnen schien. Dafs Fr. Kluge, wäre er noch frischen Geistes und kampffähig gewesen, seinem Freunde auch jetzt wieder zu Hilfe gekommen wäre, darf wohl angenommen werden; auch dann wäre dies anzunehmen, wenn jener wirklich dem Irrtume verfallen wäre, den seine Gegner ihm vorzuwerfen für gut finden.[2])

[1]) Aufser einem Angelsächsischen und einem Mittelenglischen Lesebuch, einer Geschichte der englischen Sprache und einer English Etymology, sämtlich sehr wertvolle Arbeiten.

[2]) In den letzten Jahren seines Lebens schrieb er mir (oder liefs er mir schreiben) über den obengenannten Freund: „Kenntnisse und Ideen besitzt er, und er hat für das Angelsächsische nach meiner Überzeugung

Auch an mir hat Friedrich Kluge seine Freundestreue bewährt, in einem Falle, der viel weiter zurückliegt. Als ich in meinem langwierigen (mehr als 20 Jahre währenden) Kampfe für das, was ich für richtig erkannt hatte, die Wortführer meines Faches in seltener Eintracht mir entgegenstehen sah, war er der einzige[1]), der mir recht gab, mich zum Durchhalten ermutigte und, zwar nicht durch das öffentliche Wort, aber durch die Tat mir zu Hilfe kam und so dem Recht und der Vernunft zum Siege verhalf. Dafs unter dem jahrelangen Drucke dieser Verhältnisse meine Nerven schliefslich zusammenbrachen und meine äufsere Laufbahn eine jähe Wendung erfuhr, konnte der mitfühlende Freund nur beklagen, nicht mehr ändern.

Noch manche andere solcher Guttaten Kluges sind mir bekannt geworden; ganz zufällig, denn zumeist liefs er „seine linke Hand nicht wissen, was seine rechte tat".

Meine persönlichen Beziehungen zu dem Verstorbenen erstrecken sich auf einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren. Vom Jahre 1884—90 pflegte ich alljährlich, Anfang August, auf der Reise von Münster nach meiner Heimat, ihn in Jena zu besuchen, wo er noch das Fach der Germanistik im Verein mit dem der Anglistik vertrat. Eine Reihe schöner Stunden habe ich damals mit ihm im Kreise seiner Kollegen und Freunde verlebt. Nach längerer Pause sah ich ihn dann in Freiburg wieder, im Frühjahr 1897, wo ich ihn an seinem Schreibtische unter einem Wust von Heften und Zetteln fast vergraben fand. Auch damals war er, obwohl schon schwer augenleidend, noch lebensfroh, voller wissenschaftlicher Pläne und Ideen. — Anders als ich auf der Flucht vor den Hallischen Kommunisten mit meiner Familie mich längere Zeit in Freiburg aufhielt auf der Suche nach einem Wohnsitz in friedlicherer Gegend. Im

---

einiges recht Erhebliche aufzuweisen. Ich kann ihn beneiden um manche Entdeckung, die oft genug den Nagel auf den Kopf trifft. Aber ich mufs leider sehen, dafs seine wirklichen Verdienste nirgends gebührend zur Geltung kommen. Ich suche überall die Fortschritte auf und habe es gelernt über Fehler und Mängel hinwegzusehen, wenn daneben Neues und Wertvolles geleistet ist. Andere lieben es mehr auf Fehlern und Mängeln herumzureiten, die einer begangen hat."

[1]) Neben Adolf Tobler, der freilich, als Romanist, mir nicht viel helfen konnte.

Jahre 1919 war es, als er bereits, seiner Pflicht Vorlesungen zu halten enthoben, nur noch freiwillig wenige Stunden in der Woche las. Sein Augenlicht hatte so abgenommen, daſs man ihn geradezu blind nennen konnte. Aber trotz seiner Blindheit verrichtete er immer noch (mit Hilfe seines Sohnes und anderer Helfer) die notwendig werdenden Arbeiten, revidierte seine Ausgaben, las die Korrekturen seiner Bücher, nahm Kenntnis von allem Neuerschienenen auf den ihn berührenden Gebieten und erledigte oder lieſs durch seine Helfer erledigen den umfassenden Briefwechsel, der im Laufe langer Jahre ihm zu einer zwar zeitraubenden, aber doch lieben Pflicht geworden war.

In jener Zeit pflegte ich ihn des öfteren zu einem Spaziergange abzuholen, und einer dieser Spaziergänge ist mir besonders erinnerlich, bei welchem ich, als völlig Fremder in der Umgebung Freiburgs, den Weg verlor, und der arme blinde Kollege mich abfragen muſste, welche Hügel, Bäume oder Häuser ich vor mir sehe, um festzustellen, wo wir uns befänden und welchen Weg wir einzuschlagen hätten, um wieder nach Hause zu kommen. Daſs uns dies verhältnismäſsig so gut gelang, ist fast ein Wunder zu nennen, denn der Arme kannte jene Bäume und Häuser doch kaum anders als aus den Schilderungen seiner früheren Begleiter.

Wie erklärt sich nun jener rätselhafte Einfluſs, jene geheimnisvolle Anziehungskraft, die jeden, der mit ihm in engere Berührung gekommen, dauernd an den Heimgegangenen fesselte? Mit den Worten 'Gefühl für das Wohl und Wehe des Nächsten' ist die Sache nicht erklärt, vor allem nicht nach der genetischen Seite hin.

Vielleicht gibt einigen Aufschluſs, was ich im folgenden zu sagen haben werde: Friedrich Kluge war ein Schüler Rudolf Hildebrands, eines Gelehrten, der in hervorragender Weise Schärfe des Verstandes mit groſser Gemütstiefe verband und diese Fähigkeiten in seinen Vorlesungen zur Geltung brachte vermittelst einer eindringlichen Beredsamkeit, wie sie wohl selten wieder gefunden werden wird. Da ich bei einer früheren Gelegenheit (s. Anglia XXXIX pp. II ff.) sein Wirken und Lehren schilderte, so kann ich mir hier ein weiteres Eingehen darauf ersparen. Auf jeden Fall ist es verständlich, daſs Hildebrands von den Nur-Verstandesmenschen nach wenigen

Proben gemiedene Vorlesungen namentlich und dauernd von solchen Studenten besucht wurden, denen eine ähnliche Geistesbeschaffenheit eignete wie dem Lehrer, verständlich auch, dafs diese Geistesbeschaffenheit durch des verehrten Lehrers zum Herzen dringende Beredsamkeit eine wesentliche Verstärkung und Vertiefung erfahren mufste. Hildebrands Verhalten gegenüber seiner Wissenschaft war aber von seinem Verhalten gegenüber seiner Umwelt nicht zu trennen; ja ersteres war geradezu ein Ausflufs des letzteren: ebenso wie Herz und Gemüt in seinen Vorlesungen eine wichtige Rolle spielten, ganz ebenso bestimmend waren diese Imponderabilien für ihn im Verkehre mit seiner lebenden Umgebung. Auch dies hat er restlos auf seine Schüler übertragen. Und in der Tat: ich habe manchen, der zu Rudolf Hildebrands Füfsen gesessen, gekannt und bei allen die gleiche Herzlichkeit, die gleiche opferbereite Anteilnahme an dem Geschick ihrer Freunde gefunden, die gleiche Selbstlosigkeit, die neben einer durchdringenden Schärfe des Verstandes einen hervorragenden Charakterzug ihres Lehrers bildeten.

Und der nun Heimgegangene war ein echter und würdiger Schüler Hildebrands. Auch in ihm hatten Lehre und Beispiel des grofsen Leipziger Gelehrten eine tiefe Wirkung ausgeübt und jene seltenen seelischen Eigenschaften zur Entfaltung gebracht, welche jeden ihm Nähertretenden an ihn fesselten und mit dankbarer und treuer Zuneigung zu ihm erfüllten. Diese Erwägungen werden das Rätsel, das uns in Kluges Persönlichkeit entgegentritt, zum Teil wenigstens lösen: Aus seines Lehrers Händen empfing er ein unschätzbares Gut und reichte es, wohlbehütet und gemehrt, weiter an seine Hörer und Schüler. Hoffen wir, dafs diese es treu bewahren. Aber auch wenn diese Hoffnung nicht täuschen sollte, der Verlust, den wir heute beklagen, ist und bleibt unersetzlich.

Sicher ist, dafs seine Freunde über den grofsen Gelehrten Friedrich Kluge den edlen Menschen Friedrich Kluge nie vergessen werden.

Überlingen am See. Eugen Einenkel.

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann. Halle (Saale)

Ausgegeben Dezember 1926

ANGLIA

ZEITSCHRIFT

FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON M. TRAUTMANN UND R. P. WÜLKER

HERAUSGEGEBEN

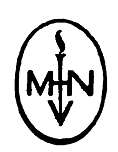
VON

EUGEN EINENKEL

NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN

BAND L. 4. HEFT

NEUE FOLGE BAND XXXVIII



MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE (SAALE)

1926

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann. Halle (Saale)

Ausgegeben Dezember 1926

ANGLIA

ZEITSCHRIFT

FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON M. TRAUTMANN UND R. P. WÜLKER

HERAUSGEGEBEN

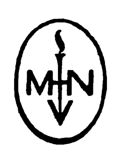
VON

EUGEN EINENKEL

NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN

BAND L. 4. HEFT

NEUE FOLGE BAND XXXVIII



MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE (SAALE)

1926

INHALT.

Seite

Abgeschlossen Anfang November 1926.

Das nächste Heft erscheint im Januar 1927.

Manuskripte für das April-Heft 1927 werden (unter Beilegung des Portos für event. Rücksendung!) bis spätestens Ende Januar 1927 erbeten an Professor Dr. **Eugen Einenkel**, Überlingen am Bodensee, Goldbach 6.

! In Folge von Raummangel mufs sich die Redaktion die Annahme von Dissertationen bis auf weiteres versagen!

Die für die 'Anglia' bestimmten Rezensionsexemplare neu erschienener Druckschriften sind zu senden an: Prof. Dr. Max Mann, Herausgeber des 'Beiblattes', Frankfurt a/M., Humbrachtstrafse 11.

Die Herren Mitarbeiter werden höflichst ersucht, Manuskripte druckfertig einzusenden und in den Korrekturbogen nach Möglichkeit solche Änderungen zu vermeiden, die mit Zeilen- oder Seitenumbrechung verknüpft sind. Die Verlagsbuchhandlung trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße. Etwaige Mehrkosten werden von dem Autorenhonorar abgezogen.

GEORGE BERNARD SHAW'S BEZIEHUNGEN ZU SAMUEL BUTLER DEM JÜNGEREN.[1]

I. Erklärung Shaws und Stellung der Kritik zu Shaws Beziehungen zu Samuel Butler.

Im „Preface“ von „Major Barbara“ nennt Shaw Butler[2]) "the greatest English writer of the latter half of the 19th century" und wendet sich dann gegen die Engländer, die in ihm einen Schüler Ibsens und Nietzsches sehen:[2]) "It drives one almost to despair of English Literature when one sees so extraordinary a study of English life as "The Way of All Flesh" making so little impression that, when some years later I produce plays in which Butler's extraordinary fresh, free and future piercing suggestions have an obvious share, I am met with nothing but vague cacklings about Ibsen and Nietzsche."

Damit gibt Shaw zu, daſs Butler einen, und wohl den entscheidendsten Einfluſs auf ihn ausgeübt hat.

Die Kritik widerspricht dem nicht. Fehr (Streifzüge 91) nennt Shaw „Butlers Nachahmer und Bewunderer“, Schirmer (Englischer Roman der neuesten Zeit 4) seinen „Schüler“, „The Outlook“ (v. 25. IV. 08) „Butler's famous disciple“, und Sherman (Modern Essays 191), der beiden, sowohl Shaw wie Butler, nicht wohlgesinnt ist, sagt, man sei sich nur noch nicht ganz klar darüber, ob Shaw sich betrachte "as the beloved disciple or rather as the one for whom Butler, preaching in the Victorian wilderness, had prepared the way 'with free and future piercing suggestions'". So lassen diese Kritiker

---

[1]) Eine einführende Darstellung von Samuel Butlers Werk bringt Prof. Dr. Gustav Hübener in seiner Arbeit: „Samuel Butler der Jüngere“. Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik; 14. Jg. 6. Leipzig-Berlin.

[2]) „Major Barbara“ 217.

alle Beziehungen Shaws zu Butler gelten, ohne jedoch diese näher darzulegen. Es ist das Ziel dieser Arbeit, Shaws Verhältnis zu Butler zu klären.

II. Versuch einer Datierung des Beginns der Schaffensperiode Shaws, die unter Butlers Einfluſs stehen könnte.

Zunächst soll untersucht werden, wann Shaw Butlers Werk kennenlernte. Im Vorwort zu „Major Barbara“ (1905, S. 217) erwähnt Shaw zum erstenmal Butlers Roman „The Way of All Flesh“, der 1993 posthum erschienen war. Möglich wäre es, daſs Shaw schon die früher erschienenen beiden Teile von Butlers satirisch-utopischem Roman „Erewhon“ („Erewhon“ 1872; „Erewhon Revisited“ 1901) und Butlers philosophische Schriften, die in den Jahren 1872—80 veröffentlicht worden waren, gelesen hatte. Wahrscheinlich ist jedoch, daſs Shaw Butler erst durch „The Way of All Flesh“, also nach 1903 kennenlernte und durch diese Lektüre veranlaſst wurde, sich eingehender mit dem Verfasser zu beschäftigen. Dafür spricht Shaws schon zitierte Bemerkung im Vorwort von „Major Barbara“ (217), daſs er einige Jahre nach dem Erscheinen von „The Way of All Flesh“ Stücke geschrieben habe, „in which Butler's extraordinary fresh, free and future piercing suggestions have an obvious share“ und der Umstand, daſs er Butlers Namen in „Man and Superman“ erst in der Vorrede zur Volksausgabe von 1911 erwähnt, nicht aber schon 1903 in der Erstausgabe. Sicher ist, daſs Shaw „Major Barbara“ direkt unter dem Eindruck von Butlers „Erewhon“ geschrieben hat. Problemwahl und -bearbeitung ist hier geradezu Erewhonisch. Shaw stellt den christlichen Pazifismus dar im Kampfe mit dem Kapitalismus und weist nach, daſs die Menschen erst dann das Christentum aufnehmen und seine ethischen Werte als inneren Besitz erwerben können, wenn sie von der Sorge ums tägliche Brot befreit sind. Kein Mensch vermag für seine Seele zu sorgen, bevor sein Leib versorgt ist. So wird das Problem Christentum-Kapitalismus dahin gelöst, daſs der Besitz als Vorbedingung für eine ethisch-christliche Erziehung dieser übergeordnet wird.[1]) “The crying

[1]) Major Barbara, 212.



need of the nation is not for better morals, cheaper bread, temperance, liberty, culture, redemption of fallen sisters and erring brothers, nor the grace, love and fellowship of the Trinity, but simply for enough money." Diese Ansicht Shaws deckt sich vollkommen mit der, die Butler in „Erewhon I" äufsert:[1]) "It had been said on high authority, that they who have riches shall enter hardly into the kingdom of heaven — but now I could not help thinking that they who have not riches shall enter more hardly still." Ganz deutlich wird Butlers Einflufs auf „Major Barbara" durch eine direkte Übernahme von seiten Shaws. Er läfst Undershaft zu seiner Frau, die ihn an seine Vaterpflichten gegenüber seinem Sohn Stephen erinnert, sagen:[2]) "Stephen does not interest me." Seine Frau ist darüber entrüstet: "He interests me, he is our son"; doch Undershaft antwortet gelassen: "Do you think so? He has induced us to bring him into the world; but he choose his parents very incongruously, I think. I see nothing of myself in him, and less of you." Diese doch zweifellos sehr originelle Ansicht, dafs die Kinder ihre Eltern wählen und dann dazu veranlassen, sie in die Welt zu bringen, die Shaw in keinem seiner früheren Werke äufserte, hat er sicherlich aus Butlers „Erewhon" übernommen (s. u.), um wie jener seine Ansicht, dafs es keine nähere Verbindung zwischen Eltern und Kindern gebe, damit zu stützen. Seit Shaw 1905 in „Major Barbara" Butlers Namen erwähnt, nennt er ihn auch in den Vorreden vieler folgender Stücke (vgl. „Getting Married" 1908, S. 29, „Pygmalion" 1914, S. 156, „Heartbreake House" 1919, S. 12, „Back to Methuselah" 1920, S. 58). Mit alledem glaube ich bewiesen zu haben, dafs Shaw Butler kurz vor Beginn seiner Arbeit an „Major Barbara", also nach 1903 kennenlernte, d. h. erst diejenigen seiner Werke, die nach diesem Termin erschienen sind, können unter Butlerschem Einflufs stehen.

III. Untersuchung, wieweit eine geistige Disposition Shaw auf Butler weist.

Eine Untersuchung derjenigen Schriften, die Shaw vor diesem Zeitpunkt verfafste, wird ergeben, wieweit Shaws

[1]) Erewhon I, 208.

[2]) Major Barbara, 313.

geistige Disposition Butlers Ideen entgegenkam. Vorher seien aus Shaws Lebensbild ein paar Züge herausgestellt, die für eine Charakterähnlichkeit zwischen ihm und Butler beweiskräftig sind. Der Mut und die Fähigkeit, sich vom Zwang der elterlichen Autorität und der Konvention zu lösen, ersichtlich aus der Tatsache, daſs er sich schon als zehnjähriger Junge von dem allsonntäglichen Kirchenbesuch freimacht, und sein kritischer Sinn für seine Gegenwart und ihre Probleme, der ihn der Zetetical and Fabian Society beitreten und sich als Straſsenredner betätigen läſst, finden ihre Entsprechung in einem Ereignis aus Butlers Leben: dem aus der Praxis herausgeborenen Entschluſs des jungen Predigtamtskandidaten, seinen Beruf als Seelsorger gegen den hartnäckigen Willen seiner Eltern aufzugeben, um seiner innersten Überzeugung treu bleiben zu können.[1]) "It is an instinct with me personally to attack every idea which has been fullgrown up for ten years", sagt Shaw von sich selbst. Diese Geisteshaltung zur Welt findet ihren ersten Niederschlag in seinen Jugendromanen: „The Irrational knot“ (1880), „Love among Artists“ (1881), „Cashel Byron's Profession“ (1882), „An Unsocial Socialist“ (1883), wo schon soziale Themen: Ehe, Kapital, Verhältnis von Arbeitgeber und Arbeitnehmer, anklingen, die dann erweitert und vertieft den Gegenstand seines dramatischen Schaffens bilden und vor 1905 in „Mrs. Warren's Profession“ (1893) und „Man and Superman“ (1903) ihren prägnantesten Ausdruck finden. Alle in früheren Werken behandelten Probleme werden in diesen beiden Stücken noch einmal aufgenommen und durch neue erweitert:

1. das des Kapitals (Arbeitsmöglichkeit, Besoldung, Sündengeld),
2. das der Relativität aller Moral (Hinfälligkeit der Konvention, gespanntes Verhältnis zwischen Eltern und Kindern),
3. das des Verhältnisses von Ratio und Instinkt zueinander mit besonderer Berücksichtigung des Geschlechterproblems,
4. das der Evolution.

Schon in der Problemstellung erkennt man Ähnlichkeit mit Butler, auch die Wege, die Shaw zu ihrer Lösung vor-

[1]) a. a. O. 313; Rehbach 19.

schlägt, sind in Butlerschem Sinn; sie liefsen sich kurz in den Imperativ zusammenfassen: Tragt den Lebenswirklichkeiten Rechnung in all eurem Tun. Mit den sich daraus ergebenden ethischen und sozialen Reformbestrebungen lehnt Shaw sich gegen die Ansichten des Viktorianismus auf und übt Zeitkritik in dem Bestreben, den sozialen Mifsständen, denen er die Hauptschuld an allem persönlichem und kulturellen Übel beimifst, abzuhelfen. In den Dienst dieses Strebens stellt er sein künstlerisches Können; damit hebt er die Kunst über den ästhetischen Zweck, das „l'art pour l'art" hinaus und macht sie der Menschheitserziehung dienstbar. Der Künstlerphilosoph nimmt in seiner Rangordnung der Künstler die erste Stelle ein. Darum stellt Shaw Bunyan, dessen Kunst weltanschaulich-erziehliche Tendenz hat, über Shakespeare, der die Kunst um ihrer selbst willen treibt. Er sieht das Charakteristikum eines Helden in "the fearless pursuit of their own ends and championship of their own faith contra mundum";[1]) aus dieser Einstellung heraus bejaht er Samuel Butlers Werk und bekennt sich als seinen Anhänger.

IV. Kurze Darstellung von Shaws Beziehungen zu Ibsen und Nietzsche.

Wenn man Shaws Werk auf fremde Beeinflussungen überhaupt, auf etwaige Abhängigkeiten hin untersucht, so lassen sich darin drei Phasen nachweisen, die deutlich unter dem Eindruck je eines Künstlerphilosophen stehen: Ibsen, Nietzsche und Butler haben auf Shaw gewirkt.

1891 schreibt Shaw „The Quintessence of Ibsenism"; er hat Ibsen also vor Beginn seiner dramatischen Tätigkeit schon gekannt. Wie die Ibsens, so sind auch Shaws erste Stücke Tendenzdramen, die sich gegen die Verlogenheit der Gesellschaft und den Zwang konventioneller Pflicht wenden. In „Gespenster" (1881) kämpft sich Frau Alving, nachdem sie lange dem Familien- und Sittlichkeitsideal in übertriebener Weise gehuldigt hat, schliefslich zu der Einsicht durch, es seien die Gesetze und Ordnungen, die in der Welt alles Unheil anstiften, und versucht deshalb, sich von der Pflicht gegen sie zu lösen:[2])

---

[1]) Shaw, Dram., Op. and Ess. I, 310.

[2]) Ibsen, Gespenster, 45.

„Ich ertrage alle diese Bande und Rücksichten nicht länger; ich mufs mich zur Freiheit emporarbeiten.“ Diese Befreiung von allen konventionellen Pflichten und der Kampf gegen ihre Hauptvertreterin, die Gesellschaft, den Ibsen in „Die Stützen der Gesellschaft“ (1877, S. 125) in die Worte zusammenfafst: Freiheit und Wahrheit, das sind die Stützen der Gesellschaft“, ist auch für Shaws Romane und Erstlingsdramen („The Philanderer“, „Mrs. Warren's Profession“) charakteristisch. Deutlich unter Ibsenschem Einflufs steht Shaws „Candida“; sie hat dieselbe Problemstellung und -lösung wie Ibsens „Frau vom Meer“ (1888). Beide Dramen wollen ein Beweis dafür sein, dafs die Stellung der Frau in der Ehe nicht auf konventioneller Pflicht, dem Ehegesetz, sondern Selbstverantwortlichkeit und eigenem Willen beruhe.[1]) „Gelöbnisse binden niemand, weder Mann noch Weib“, sagt der Fremde zu Ellida Wangel; ebenso versichert Shaws Candida, dafs sie sich nur durch ihre Liebe, nicht aber durch das Ehegesetz an ihren Mann gebunden fühle:[2]) "Put your trust in my love for you, James; for if that went, I should care very little for your sermons — mere phrases that you cheat yourself and others with every day."

Unter dem Eindruck des „Zarathustra“ von Nietzsche steht Shaws Anschauung von dem Verhältnis der Geschlechter und sein Kampf für den Übermenschen. Über beide äufsert er sich besonders ausführlich in „Man and Superman“, wo schon das Wort „superman“ eine direkte Übersetzung von Nietzsches „Übermensch“ ist. Der Übermensch ist für Shaw und Nietzsche die nächste, höhere Stufe des Menschen. Vgl. Zarathustra (418): „Die Sorglichsten fragen heute: wie bleibt der Mensch erhalten? Zarathustra aber fragt als der Einzige und Erste: Wie wird der Mensch überwunden? Der Übermensch liegt mir am Herzen, das ist mein Erstes und Einziges und nicht der Mensch ... Überwindet mir, ihr höheren Menschen, die kleinen Tugenden, die kleinen Klugheiten, die Sonderrücksichten, den Ameisenkribbelkram, das erbärmliche Behagen, das Glück der Meisten“ (423). „Wollt ihr hoch hinaus, so braucht die eigenen Beine. Lafst euch nicht emportragen, setzt euch nicht auf fremde Rücken und Köpfe,“ und schliefs-

---

[1]) Ibsen, Frau vom Meer, 104.
[2]) Shaw, Candida, 125.

lich (430): „Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, lernet mir — lachen.“ Gleichsam als Postulatsgestalt für diese Forderungen des Zarathustra könnte Tanner in „Man and Superman“ gelten. Für das Geschlechterproblem sei nur eine Stelle aus „Zarathustra“ hier angeführt, die in „Man and Superman“ ihre vollkommene Entsprechung findet.[1]) „Alles am Weibe ist ein Rätsel, und alles am Weibe hat eine Lösung: sie heifst Schwangerschaft. Der Mann ist für das Weib ein Mittel, der Zweck ist immer das Kind“; das ist auch Don Juan's Ansicht:[2]) “To a woman, man's duties and responsibilities begin and end with the task of getting bread for her children. *To her, Man is only a means to the end of getting children* and rearing them.”

V. Nachweis von Butlers Einflufs auf Shaws Werk.

Shaws dritte Schaffensperiode wird durch deutliche Beziehungen zu Samuel Butlers Werk gekennzeichnet. Die drei Hauptprobleme, in deren Behandlunng Shaw unter Butlers Einflufs steht, und die den Mittelpunkt je eines seiner Stücke bilden, sind: das Problem des Besitzes („Major Barbara“, 1905), das Erziehungsproblem mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses von Eltern und Kindern zueinander („Misalliance“, 1910), die Evolutionsphilosophie („Back to Methuselah“, 1920).

Va. Shaws Beziehungen zu Butler in der Behandlung einzelner Problemkomplexe.

Das Besitzproblem.

Für „Major Barbara“, das Stück, in dessen Vorwort Shaw zum erstenmal Butler erwähnt, das er also zuerst unter Butlers Eindruck schreibt, entnimmt er „Erewhon“ ein Problem, zu dem seine sozialen Interessen ihn treiben: das Besitzproblem. In Erewhon wird Armut als Verbrechen bestraft, auch Shaw nennt sie nun[3]) “the greatest of evils and the worst of *crimes*”. Diese Ansicht motivieren beide, Butler und Shaw, vor allen Dingen in sozialer Hinsicht: Arbeit bringe Verelendung und

---

[1]) Zarathustra 96.
[2]) Man and Superman 178.
[3]) Major Barbara 212.

Versuchung und schädige so das Allgemeinwohl. Dafs auch der einzelne Geldverlust als das gröfste Schrecknis seines Lebens und die Wurzel alles anderen Übels betrachte, betont besonders Butler, doch auch Shaw scheint diese Tatsache dadurch bewiesen, dafs die häufigste Ursache der Selbstmorde Geldverlust sei. Besitz dagegen macht es leicht, ein guter Mensch zu sein, die Gesellschaft zu fördern. Deshalb fordert Butler in Erewhon II 159 Gott und dem Mammon zu dienen, "for no man can serve God well and truly who does not serve Mammon a little also, und no man can serve Mammon effectually, unless he serve God largely at the same time." Weil Mammonsdienst eine Art des Gottesdienstes ist, stellt auch Shaw in „Major Barbara“ (217) den Grundgedanken heraus: "The crying need of the nation is not for better morals ... nor the grace, love and fellowship of the trinity but simply for enough money." Diese Wertschätzung des Geldes als des einzigen Mittels, Selbstachtung zu wahren, finden wir bei Shaw auch schon in „Mrs. Warren's Profession“, d. h. bevor er Butler kannte. Neu und direkt von Butler übernommen aber ist die Frage: wie verträgt sich diese Bewertung des Besitzes mit dem christlichen Ethos?, die das Kernproblem im „Major Barbara“ bildet, und die Shaw im Butlerschen Sinne dahin löst, dafs das Geld nur Mittel zu einem ethischen Zweck sein soll. Es befriedigt die körperlichen Bedürfnisse der Arbeiter Undershafts, damit ihre Seelen hungrig werden, sie Zeit haben, für ihr Heil zu sorgen. Diese Lösung des Problems deckt sich mit dem Rat Butlers, Mammonsdienst zu treiben, um zu Gott zu gelangen.

Aus dieser Betrachtung des Besitzproblems einmal nicht vom praktischen, sondern vom ethischen Standpunkt aus, kommen Shaw und Butler zu der Erkenntnis, dafs alles Kapital Sündengeld sei. "Property is robbery", heifst es in „Erewhon“ I, 121, in „Major Barbara“ 226: "Practically all the spare money in the country consists of a mass of rent, interest and profit, every penny of which is bound up with crime." Jedoch in ihrer Stellungnahme zu dieser Einsicht unterscheiden sich Shaw und Butler voneinander. Butler tröstet sich damit, dafs dann eben alle Reichen Räuber sind und diese Angelegenheit gesetzlich würde, also kein Makel sei; Shaw dagegen dringt in die Frage ein und kommt zu der Lösung, dafs Besitz nur

dadurch gerechtfertigt werden könne, dafs der Wert, den er schaffe, gröfser sei als der Unwert, den er zur Voraussetzung habe. Vivia Warren wendet sich von ihrer Mutter ab, als sie erfährt, dafs Frau Warren ihr Gewerbe noch betreibe, ohne das Geld notwendig zu brauchen; Barbara versöhnt sich mit ihrem Vater, als sie eingesehen hat, dafs die Kanonenfabrikation, die freilich viel Leid in die Welt bringt, durch ihre Versorgung tausender Arbeiter der Welt mehr nützt als schadet. Die Behauptung:[1] "earning money means doing good to society", die Butler zwar ausspricht, aber niemals ausführt, rechtfertigt Shaw in „Major Barbara" eingehend. Während Butler in „The Way of All Flesh" doch nur nachweist, wie Kapital dem einzelnen, dem Besitzer allein (Ernest Pontifex) zugute kommt und deshalb in der Einstellung zu der Frage: „wozu soll das Geld gebraucht werden?", individuell-aristokratisch gerichtet ist, entscheidet Shaw sie dahin, dafs das Geld vor allem dazu dienen solle, die unteren Schichten der Bevölkerung zu heben, woraus seine sich auf den sozialen Aufstieg stützende Einstellung deutlich wird. In der Frage der Bewertung des Besitzes stimmt Shaw mit Butler überein, in der Frage der Verwertung des Kapitals geht er über ihn hinaus.

Das Erziehungsproblem.

Das Erziehungsproblem beschäftigt Shaw zum erstenmal in „Misalliance"; er scheint erst durch Butler, besonders durch dessen Roman „The Way of All Flesh" dazu angeregt zu sein.

Für das Problem des Verhältnisses von Eltern und Kindern zueinander, das ihm schon lange am Herzen lag, hat er aus „Erewhon" für „Major Barbara" eine Anregung übernommen, die ihm als Stütze für seine Ansicht willkommen war. Wie die Erewhonier glauben, dafs die Ungeborenen das das Los ziehen und „by chance" ihre Eltern finden, so vertritt auch Undershaft die Ansicht, sein Sohn Stephen ginge ihn gar nichts an, da er ja nur zufällig sein Vater sei:[2] "He has *induced* us to bring him into the world, but he *choose* his parents very incongruously, I think. I see nothing of myself in him." Damit hebt nun auch Shaw jede Beziehung zwischen

[1]) Erewhon I, 208.
[2]) Major Barbara 313.

Eltern und Kindern auf. Unter dem Eindruck des Erziehungsproblems, wie Butler es in „The Way of All Flesh“ behandelt, schreibt Shaw 1910 seine „Misalliance“. In der Vorrede dazu, „Parents and children“, legt er eingehend seine Anschauungen über das Verhältnis von Eltern und Kindern zueinander und seine Reformideen über die Erziehung nieder. Mit Butler stimmt er darin überein, dafs alle Menschen Sklaven der Umstände sind. Die Erziehung, die sie zu selbständigem Handeln ertüchtigen sollte, verfolgt vorläufig die Tendenz, die Menschen zu willenlosen Objekten des Erziehers zu machen:[1] "They have been educated not into manhood and freedom, but into blindness and slavery by their parents and schoolmasters." (Vgl. dazu Ernest Pontifex' Jugend in „The Way of All Flesh“.) Beide, Shaw und Butler, gestehen ein, dafs das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern sehr schlecht sei; Butler sieht den letzten Grund dafür in der Vorherrschaft des Katechismus, der, vom patriarchalischen Standpunkt aus geschrieben, Jungsein schlechthin als Sünde betrachtet (dasselbe sagt Shaw in „Misalliance“: Childhood a State of Sin“) und für die Gegenwart keine Gültigkeit mehr haben sollte; Shaw erklärt die Entfremdung zwischen Eltern und Kindern damit, dafs ihre Beziehungen zueinander keine „innocent relation“ seien. Butler schiebt, aus eigener böser Erfahrung heraus, die Schuld an diesen Mifsständen den Eltern allein zu, die er in seiner Verbitterung alle als grausame, selbstische und lieblose Tyrannen darstellt (George, Theobald Pontifex), die stets bemüht sind, den Willen ihres Kindes zu brechen, um es dem ihrigen gefügig zu machen. Auch Shaw sagt von ihnen, dafs sie das Kind nach der Devise erziehen:[2] "You shall have no will of your own, and your powers shall be at the disposal of *my* will." Jedoch sind Shaws Eltern niemals abstofsende Alleinherrscher ihren Kindern gegenüber, sondern sie leiden selber unter der Kluft, die sie von ihnen trennt. (Vgl. „Misalliance“ 195; Lord Summerhays: "I really hadnt time to be a father. They (die Kinder) and I are acquaintances. Theres a sort of, I should almost call it a sort of remorse about the way we shake hands (when we do shake hands) which means, that we're

---

[1]) Misalliance 138.

[2]) Ebenda 89.



sorry we don't care more for one another.") Um dem Übel abzuhelfen, schlagen beide eine Trennung von Eltern und Kindern vor. Ernest Pontifex gibt seine Kinder fremden Leuten zur Erziehung, in „Back to Methuselah V" ist die Trennung dann dadurch naturgemäſs durchgeführt, daſs die Kinder fern von ihren Eltern Eiern entschlüpfen und gleich soweit entwickelt sind, daſs sie sich selber vorwärts helfen können. Zu diesem Gedanken ist Shaw sicherlich durch den Wunsch angeregt, den Butler in „The Way of All Flesh" 80 äuſsert: "Why cannot we be burried as eggs in neat little cells with 10 or 20000 pounds each rapt round us in Bank of England Notes, and wake up, as the ephex wesp does, to find that its papa and mamma have not only left ample provision at its elbow, but have been eaten by sparrows some weeks before it began to live consciously on its own account." Für die Gegenwart ergibt sich aus diesen Anschauungen für beide das Streben nach weitgehendster Verselbständigung der Kinder, die ihnen dadurch gesichert scheint, daſs die Kinder früh dazu befähigt werden, sich selbst ihr Brot zu verdienen. Beide fordern deshalb eine auf die Praxis gerichtete Erziehungs- und Unterrichtsmethode. Aus diesem Grunde wollen sie die alte Philologie aus dem Lehrstoff ausscheiden und stehen der Universitätsbildung als zu einseitig feindlich gegenüber. In ihrem Streben nach Praxis gehen sie sogar soweit, daſs sie den Zögling Gutes und Böses kennen lehren wollen und keine Versuchung von ihm fernhalten. Shaws Äuſserung:[1] "Ignorance of evil is not virtue but imbecility. Virtue chooses good from evil" entspricht dem Versuch des Ernest Pontifex und seines Freundes Townley, ein Vorbereitungsinstitut für Theologen zu gründen, wo diese alle Sünden des Lebens kennenlernen sollen, um so gegen sie gefeit zu werden und den Sündern helfen zu können. Es soll verhütet werden, daſs die jungen Menschen, die nur mit weltfremden Theorien gefüttert sind, wenn sie plötzlich auf sich selbst gestellt werden, einen so kläglichen Schiffbruch erleiden wie Ernest Pontifex, als sein Triebleben plötzlich geweckt wurde. So wollen Butler und Shaw die Erziehung auf die Natur des Menschen gründen, sie stellen eine naturgemäſse Methode auf, die zu einem natur-

[1]) Misalliance 131.

gemäfsen Erziehungsziel führen soll. Illusionslos soll der neue Mensch den Wirklichkeiteu des Lebens gegenüberstehen, auf alle Eventualitäten gefafst, sein Schicksal selber in die Hand nehmen, alle widrigen Umstände, die seiu Handeln hemmen könnten, vor allem die konventionelle Pflicht, besiegen, und fleifsig danach streben, die Aufgabe zu erfüllen, zu der er sich geschaffen fühlt, zu der sein Instinkt, seine Lebenskraft ihn treibt. Soweit geht Shaw mit seinen Erziehungsbestrebungen mit Butler Hand in Hand, doch in zwei wichtigen Punkten geht er über ihn hinaus. Einmal in seiner Forderung, auch die Frau zu einer selbständigen Persönlichkeit zu erziehen, ihr eine gute Ausbildung zuteil werden zu lassen und sie damit unabhängig vom Manne zu machen, womit in sozialer Hinsicht viel Gutes gewirkt wird; und dann in der Hervorhebung des Wertes der Selbsterziehung, die an den Stolz und das Verantwortlichkeitsgefühl des Menschen appellierend, ihn erst zur Persönlichkeit macht und damit die Gattung Mensch auf eine höhere Stufe hebt.

Shaws und Butlers Evolutionsphilosophie.

Nachdem Shaw ein Problem aus der Evolutionstheorie, das „survival of the fittest“ 1906 in „The Doctor's Dilemma“ zu behandeln versucht hat, ohne zu einer endgültigen Lösung zu kommen, (er stellt hier einen vielbschäftigten Arzt vor die Wahl, welchen von zwei Patienten er noch in Behandlung nehmen und so vom Tode retten soll, einen ehrenwerten Bürger oder einen leichtsinnigen und genialen Maler), bringt „Back to Methuselah“ 1920 seine Auseinandersetzung mit der gesamten Evolutionsphilosophie, wie sie ihm in Butlers Schriften entgegentrat. Im Vorwort dazu sagt er, dafs er Butlers Werk zu Ende führen wolle, was die Erkenntnis einer gewissen Unvollkommenheit in Butlers Theorien und eine Übereinstimmung der Shawschen Auffassung mit der Butlers voraussetzt. Es ist die Evolutionsreligion, die sie beide verkünden wollen. Beide sehen den Menschen nicht wesenhaft, sondern nur graduell von der Pflanzen- und Tierwelt verschieden. Shaws Ansicht:[1] "The Eternal Life persists, only it wears out its bodies and minds and gets new ones like new clothes, ... bodies and

[1]) Back to Methuselah 139.



minds ever better and better fitted to carry out its eternal pursuit of omnipotence and omniscience. Evolution is that pursuit and nothing else. It is the path to goodhead. A man differs from a microbe only in being further on the path" ist die Parallele zu Butlers:[1]) "God's conscious life, nascent, so far as this world is concerned, in the infusoria, adolescent in the higher mammals, approaches maturity in this earth in man. All these living beings are members of one another, and of God." Die Kraft, die diese Vorwärtsentwicklung verursacht, nennt Butler zumeist „Gott", Shaw „Lifeforce". In seiner Gottesauffassung stimmt Shaw mit Butler überein, denn beide verstehen unter Gott die Leben fördernde Macht, die in allen Lebewesen, und nur in ihnen, wirkt. Deshalb werden, wie Butler in „Erewhon" vermutet, niemals die Maschinen das Menschengeschlecht als nächste Gattung ablösen; deshalb zerschlagen in „Back to Methuselah" die Puppen, die Pygmalion den Menschen nachgebildet hat, und die, obzwar sie durch ihre mechanische Konstruktion alle Lebensäufserungen der Menschen nachahmen, doch keine Menschen sein können, weil der göttliche Funke, die Lebenskraft, ihnen fehlt. Diese Lebenskraft treibt alles Leben einem Ziel zu; sie arbeitet daher nicht indeterministisch, sondern zweckgerichtet. In dieser Anschauung steht Shaw mit Butler in bewufstem Gegensatz zu Darwin, der eine willkürliche Entwicklung annimmt. Das Entwicklungsziel der Evolution, wie Butler und Shaw es sehen, ist: Vergöttlichung alles Irdischen. Was sie unter dieser Vergöttlichung verstehen, wird deutlich aus Butlers oben zitiertem Ausspruch, dafs Gott sich im Menschen der Reife nähere. Wenn dem so ist, und der Mensch deshalb auf einer höheren Stufe steht als die anderen Lebewesen, mufs das, was ihn von ihnen unterscheidet, das sein, was ihn Gott ähnlicher macht. Das ist der Geist. Diese Anschauung führt Shaw in „Back to Methuselah" zu Ende durch, wo der Körper, der letzte Sklave des Geistes, zerbrochen ist, und der Mensch sich ganz nach innen gewendet hat. Mit dieser Überwindung der Materie ist die Vergöttlichung des Menschengeschlechts erreicht, Leben und Geist sind eins geworden. Das Streben des gegenwärtigen Menschen wird dadurch bestimmt. Zwar hat der junge Shaw

[1]) Erewhon II 193.

wie Butler Lebensfreude und Lebensgenufs gepredigt; doch während Butlers Ernest Pontifex schliefslich den „Weg alles Fleisches“ geht, d. h. sich von seinen Pflichten befreit und, nur noch seinen Neigungen nachhängend, allein seinem Selbst lebt, fordert der alte Shaw in „Back to Methuselah“ Überwindung des Fleisches, ein Sichlosreifsen von den Bedingtheiten des Körperlichen und Irdischen. Diese Vertiefung, zu der Shaw ja auch erst allmählich gelangt (sein Tanner in „Man and Superman“ z. B. vertritt noch Butlers Ideal der Berechtigung des Körpers neben dem Geist), ist die Zuendeführung des von Butler begonnenen und von Shaw übernommenen Werkes, der Verkündigung einer neuen Religion auf den Grundlagen der alten christlichen, deren ethischen Wert beide bedingungslos anerkennen.

Butlers und Shaws Stellung zu den religiösen Problemen der Gegenwart.

In der Stellung zu den religiösen Problemen der Gegenwart unterscheidet Shaw sich von Butler darin, dafs er gemäfsigter ist. Er geht nicht so scharf gegen die Kirche vor, wenn er in „Back to Methuselah“ 142 auch sagt: “It's all up with the Church”, so finden wir bei ihm doch keine so scharfe Satire gegen sie wie Butlers „Musical Banks“ (musikalische Banken, die in Erewhon die Kirchen ersetzen, nur von Frauen besucht werden, durch schöne Musik in weihevolle Stimmung versetzen; wo jede Besucherin sich eine Handvoll Münzen nehmen darf, die sie während ihres Aufenthaltes dort in der Hand behält und beim Verlassen der Bank achtlos wieder zurückgibt). Auch Angriffe gegen die Geistlichkeit sind bei Shaw selten. In „Androcles and the Lion“, einem widerwärtig ehrfurchtslosen Stück, sagt er zwar (148), vielleicht in Erinnerung an Butlers Theobald: “The average clergyman is an official who makes his living by christening babies, marrying adults, conducting a ritual, and making the best he can (when he has any conscience about it) of a certain routine of school superintendence, district visiting, and organization of almsgiving, which does not necessarily touch Christianity at any point except the point of the tongue.” Seine Geistlichen sind jedoch fast durchweg sympathisch

geschildert, wenn ihnen freilich auch das letzte Körnchen Pharisäertum nicht abgeht. Doch findet Butlers kalter Egoist Theobald weder in dem arbeitseifrigen und pflichttreuen, von seiner Gemeinde und seiner Frau geliebten, liebevollen und ein wenig unbeholfenen Morell („Candida“) noch in der Kämpfernatur des Anthony Anderson („The Devil's Disciple“), der jeden nach seiner Fasson selig werden läfst, und dem Taten mehr gelten als Gebete, oder gar in dem alten, an einen Legendenheiligen erinnernden Peeter Keegan („John Bull's other Island“), der mit den Geschöpfen des Waldes und Feldes kindlich-fromme Zwiesprache hält, seine Parallele. Butlers Forderung, die Kirche solle ihren Gläubigen gegenüber die Widersprüche in der Glaubenslehre zugeben, sie solle sie nicht zu Mustermenschen heranziehen wollen, sondern sie auf die Realitäten des Lebens vorbereiten, schliefst Shaw sich an. Er betont, dafs, sowie Ernest Pontifex, der durch die Fragen des alten Kesselflickers nach der Harmonie der Evangelien an seinem Glauben irre wird, jeder Mensch, der plötzlich zu der Einsicht kommt, dafs das, was die Kirche lehrte, “was not literally true, does not make any fine distinctions, he declares at once that religion is a fraud, and parsons and teachers are hypocrites and liars.“ Die Sündenlehre der Kirche erkennen Butler und Shaw nicht an. Durch ihren Evolutionsglauben sind sie von der Relativität aller Moralen und Sittlichkeitslehren überzeugt und bezweifeln, dafs es überhaupt ein absolut Böses gibt. Sie bekämpfen deshalb energisch die Scheinheiligkeit der Gesellschaft und die heuchlerische Konvention; doch die Absolutheit der Ethik tasten sie nicht an. (Vgl. Butler: „The Way of All Flesh“ 321: “The Christian morality at any rate was indisputable”, und Shaw: „The Doctor's Dilemma“ S. 176: “... that does not affect the fundamental truth of morality.”) Berechtigt ist alle Moral, die aus biologischen Notwendigkeiten hervorgeht und einer Lebensnotwendigkeit dient. Diese Biologisierung der Ethik lernt Shaw von Butler.

Das Problem des Verhältnisses von Ratio und Instinkt.

Einen grofsen Raum in den Werken beider nimmt das Problem des Verhältnisses von Vernunft und Instinkt zueinander ein. Shaw kämpft mit Butler für eine Befreiung des Instinktes,

den sie als die lebentreibende Kraft anerkennen; doch wehren sie sich gegen seine Vorherrschaft im Leben. (Vgl. Butler: „Erewhon“ I 298: “Reason, uncorrected by instinct is as bad as instinct, uncorrected by reason.”) In Shaws „Back to Methuselah“ V freilich leben die Menschen des Jahres 31920 ohne alle Pflichten und Bindungen, doch frönen sie nicht verwildert wie Tiere ihren Trieben, sondern ihr Instinkt ist mit ihrem Geist zusammengefallen, ist zum moralischen Gesetz in ihnen geworden. Damit bringt Shaw in seine Evolutionsphilosophie die Spencersche Anschauung hinein, dafs der Pflichtgedanke sich mit der wachsenden Moralisation des Menschengeschlechtes überleben werde. Shaws Darstellung des Geschlechterproblems, die ebenfalls auf der Ansicht von einem Kampf zwischen Ratio und Instinkt basiert und stets mit dem Sieg der Frau als Vertreterin des Instinktes endet, gehört nicht in diesen Zusammenhang, da sie unter Nietzsches Einflufs steht.

Shaws Stellung zu Butlers Ansicht von dem „Unconscious Memory“.

Einen Gedanken, den Butler sehr betont, hat Shaw erst ganz spät übernommen: es ist der des „Unconscious Memory“, den Butler in dem so betitelten Buch auseinandersetzt und schliefslich zu dem Ergebnis kommt, dafs in jedem Menschen die Erkenntnisse und Fertigkeiten der Generationen, in denen er vor seiner Geburt lebte, unbewufst fortleben und sein Handeln bestimmen:[1]) “the oneness of personality between parents and offspring; memory on the part of offspring of certain actions which it did when in the persons of its forefathers.” Shaw übernimmt diese Ansicht nicht kritiklos. Aus seiner Erkenntnis heraus, dafs jeder Mensch selber die Hauptarbeit an sich leisten mufs („Back to Methuselah“ 284: “You can create nothing but yourself”, denn jeder hat nur über sich selbst die „creative power“), mifst er dem Vererbungsgedanken keine so ausschlaggebende Bedeutung bei wie Butler. Als der Elderly Gentleman in „Back to Methuselah“ IV 212 von einer Fackel (einem Entwicklungsstadium) spricht, die eine Generation der folgenden übergibt, antwortet ihm Zoo (213): „But

[1]) Butler, Unconscious Memory 19.

every time that torch is handed on, it dies down to the tiniest spark; and the man who gets it can rekindle it only by his own light."

Vb. Technische Beziehungen Shaws zu Butler.

Die innere Problematik der Werke beider bestimmt auch ihre äufsere formale Beschaffenheit. Butler schreibt seine Romane als Illustrationen seiner philosophischen Schriften für diejenigen, denen diese zu schwer sind. Shaw gibt allen seinen Stücken Vorreden, die nun ohne alle Konzessionen an ein breites Publikum nur für die Philosophen unter seinen Lesern bestimmt sind und erkennen lassen, dafs die Stücke alle auch nur um der Vorrede willen geschrieben sind, um so an das Publikum heranzukommen und das Theater zu einem „Temple of the Ascent of Men“ zu machen. Der Gedanke, die Tendenz steht sowohl bei Butlers Romanen wie bei Shaws Stücken im Vordergrund. Die künstlerische Form betrachten beide als sekundäres Element, deshalb fehlt ihrem Werk die künstlerische Geschlossenheit und Rundung, wenn auch eine innigste Verwachsenheit zwischen Inhalt und Form besteht. Butlers und Shaws Personen zeigen kaum eine Entwicklung des Charakters. Butler teilt sie nach Art der alten Mysterienspiele in gute und böse, schwarze und weifse Seelen. Diejenigen, die seine Anschauungen vertreten, also sein Sprachrohr sind, sind gut, ihr Handeln ist jederzeit gerechtfertigt und motiviert; ihre, d. h. Butlers Gegenspieler (Eltern, Lehrer, Geistliche) sind durchweg böse und lasterhaft. Gerechter verfährt Shaw mit seinen Personen; auch diejenigen, die nicht seine Postulatsgestalten sind, sagen etwas Richtiges, handeln, Shaws Ansicht von der Relativität aller Moralen und Erkenntnisse entsprechend, ihrer Individualität gemäfs und deshalb nicht schlecht. Schufte bringt Shaw niemals auf die Bühne. Butlers sowie Shaws Personen sind Rationalisten und appellieren nur an den Verstand des Publikums. Nirgends finden wir einen Helden, dessen Gröfse uns begeistert oder erhebt, nirgends ein gigantisches Schicksal, das uns erschüttert. Aus der Einsicht heraus, dafs man Böses ohne Bosheit nur durch Gelächter ausrotten kann, erklärt sich das Streben beider zu verblüffen, das auf der Grenze einer Bedingtheit

durch Vernunft und Gemüt liegt. Shaw vermag mit seinem gütig versöhnenden Humor[1]) bisweilen diese Grenze zu überschreiten und das Instinktiv-Gemüthafte im Menschen zu berühren, Butler hingegen vermag nie Heiterkeit auszulösen; der Verbitterte bleibt Rationalist und bringt seinen Leser durch schärfste Satire zu einem ironischem Lächeln.[2]) Der Stil beider ist charakterisiert durch die völlige Vermeidung aller rhetorischen Mittel und durch eine grofse Kraft und Prägnanz des Ausdruckes. Eine direkte Übernahme in technischer Hinsicht aus Butlers Werk ist bei Shaw nachweisbar. In „Back to Methusalah" IV, das wie „Erewhon" teils Utopie, teils Satire ist, wird der rückständige Elderly Gentleman von Zoo in die Sitten und Anschauungen des Jahres 3000 nach Christo auf dieselbe Weise eingeführt wie Mr. Higgs durch Yram in die Erewhons. Wie Yram ist auch Zoo hier die überlegene Vertreterin des vom Dichter Gewünschten, die Ansichten des Jahres 3000 wie die Erewhons das Postulat des Dichters; der Elderly Gentleman wie Mr. Higgs einer seiner Zeitgenossen, der, befangen von den gegenwärtigen Anschauungen, Moralen und Konventionen, nicht aus dem Staunen herauskommt, die Frau, die ihn das Neue lehrt, durch seine Fragen und Argumente belustigt und entsetzt und die Relativität alles Denkens („Back to Methusalah" 202: „Thoughts die sooner than languages!") deutlich macht.

Vc. Shaws Beziehungen zu Samuel Butler in ihrer chronologischen Reihenfolge.

Wenn man Shaws Dramen chronologisch zu Butlers Werk in Beziehung setzt, so findet man bei rein äufserlicher Betrachtung, dafs Shaw, seit er 1905 in „Major Barbara" zum erstenmal Butler erwähnte, und ausführlich zu ihm Stellung nahm, ihn seitdem in den verschiedensten Stücken immer wieder nennt, so z. B. 1908 in „Getting Married" (29) als den

[1]) Vgl. z. B. die Regiebemerkung in „Major Barbara" 284: "Cusin kisses Barbara over the drum — evidently not for the first time, as people cannot kiss over a big drum without practice" und

[2]) die Grabschrift für den heuchlerischen George Pontifex in „The Way of All Flesh" 81: "He now lies awaiting a joyful resurrection at the Last Day. What manner of man he was, that Day will discover."

Prediger der Lehre "of Laodicea, urging people to be temperate in what they called goodness as in everything else"; 1911 in der Volksausgabe von „Man and Superman" (43) als Gegner der Lehre von der „Natural Selection"; 1916 in „Heartbreak House" (12) zusammen mit Bergson, Meredith, Thomas Hardy als "the literary implements of forming the mind of the perfect modern Socialist and Creative Evolutionist." Als Verkünder der „Creative Evolution" nennt er ihn schliefslich mehrfach in „Back to Methuselah", dem Werk, dessen Zweck es ist, Butlers Lehre fortzusetzen und zu Ende zu führen. Daraus ergibt sich, dafs Shaw von 1905 an immer in Beziehung zu Butlers Werken gestanden hat. Aus den Problemen, die er den ebengenannten und anderen Stücken (z. B. „The Doctor's Dilemma", „Misalliance") zugrunde gelegt und in Butlers Sinn behandelt hat („Major Barbara": Kapital notwendig für das Volkswohl, gerechtfertigt wenn Wert gröfser als Unwert; „The Doctor's Dilemma": Der Mensch halte auch im Gutsein Mafs; „Misalliance": Trennung von Eltern und Kindern, naturgemäfse Erziehung; „Back to Methuselah": Evolutionsreligion, Biologisierung der Ethik) ergibt sich der innerliche Zusammenhang zwischen Shaws Werk mit dem Butlers. Wenn man zuletzt die von Shaw gewählten Probleme in ihrer inneren Beschaffenheit chronologisch betrachtet, so findet man bei ihm dieselbe geistige Entwicklung wie bei Butler; nämlich den Zug von einer sozialistischen Einstellung (Gesellschaftskritik, Kapital, Gesetze) über das Ringen um eine Weltanschauung (Verhältnis von Ratio und Instinkt, Gut und Böse) hinaus zum Metaphysischen (Ethik, Religion). So ergibt sich ein Zusammenhang zwischen

Shaws „Major Barbara" mit Butlers „Erewhon" I,
„Misalliance" und „The Way of All Flesh",
„Back to Methuselah" und „Erewhon" II.

VI. Bewertung von Shaws Verhältnis zu Butler.

Nachdem diese Tatsachen festgestellt sind, fragen wir, welcher Art Butlers Einflufs auf Shaw gewesen ist, ob Shaw schülerhaft von Butler abhängt oder in einem Verhältnis geistiger Verwandtschaft zu ihm steht. Shaw weist in „Major Barbara" selber darauf hin, dafs er Butlers Schüler sei. Dafs

eine geistige Verwandtschaft Shaw zu Butler trieb, hoffe ich schon erwiesen zu haben. Unter den vor 1905 erschienenen Stücken sind „Mrs. Warren's Profession“ und „Man and Superman“ für Shaw am meisten charakteristisch. Wir erkennen aus ihnen neben seinen sozialen Interessen seinen kritischen Geist, der, unzufrieden mit den gegenwärtigen Zuständen, sie auf ihre rechtmäſsige Gültigkeit hin untersucht, hohl und wertlos findet und sie deshalb bekämpft, um neue Werte an ihre Stelle zu setzen. Deshalb tragen seine Werke neben dem kritischen Charakter einen tendenziös-didaktischen Zug. Diese geistige Disposition weist Shaw auf Butler, in dem er in seinem Kampfe gegen den selbstzufriedenen, hohlen Viktorianismus einen Gesinnungsgenossen findet, dessen Einfluſs er sich willig unterstellt und den er seinen Meister nennt. Shaw denkt die Probleme durch, die er bei Butler findet, und verarbeitet sie dann selbständig. Manchmal übernimmt er nur einen formalen Kunstgriff, der seine Absicht deutlich macht, einen Gedanken, der ihm zur Stützung seiner Ansicht dient; aber er lernt von seinem Meister doch auch ein ganzes Stück Weltanschauung. In technischer Hinsicht ist die schon erwähnte Form der Utopie in „Back to Methuselah“ IV eine direkte Übernahme aus Butlers „Erewhon“, in gedanklicher Hinsicht die von Undershaft in „Major Barbara“ geäuſserte Ansicht, daſs sein Sohn ihn nichts angehe, da er, wie die Ungeborenen in „Erewhon“ alle, vor der Geburt seine Eltern gewählt und leider schlecht gewählt habe. Die Vererbungstheorie, mit der diese Ansicht in Widerspruch steht und der Shaw vor 1905 nur wenig Beachtung schenkte, betont er dann unter Butlers Einfluſs mehrmals. In „Back to Methuselah“ V 279 entschuldigen Pygmalions Puppen ihre Missetaten damit, daſs sie die Verantwortung dafür ihm zuschieben: "Is it my fault, if I was not made properly?" und Shaws Forderung in „The Doctor's Dilemma“ (14): "Take the utmost care to get well born and well brought up", deckt sich mit der Butlers in „The Way of All Flesh“ (405), daſs jeder gut erzogene Mensch so beschaffen sei: "that no one can look at him without seeing that he has come of good stock and is likely to throw good stock himself; this is the desiderandum." Butlers Wunsch, daſs der Mensch, ohne seine Eltern zu kennen, gleich fähig sein möge, für sich selbst zu sorgen, oder wie Wespen einem Ei

entschlüpfen möge, findet in „Back to Methuselah" V im Jahre 31920 seine Erfüllung. Was nun Shaw von Butler wirklich gelernt hat, liegt auf weltanschaulichem Gebiete: es ist die „gospel of Laodicea", die auch im Gutseinwollen Maſs halten lehrt, und die Biologisierung der Ethik überhaupt, die in „Back to Methuselah" ihren stärksten Ausdruck findet. Die Sittlichkeit ist gottgewollt, das läſst Shaw mit Butler bestehen und folgert auch weiter mit ihm: Gott ist das Leben; deshalb ist alles, was dem Leben und seiner Erhaltung dient, gottgewollt und gut. So wie z. B. in Butlers „Erewhon" der Versuch, den Vegetarianismus einzuführen, um nicht töten zu müssen, daran scheitert, daſs der menschliche Körper dabei zugrunde geht, und das Gesetz deshalb wieder aufgehoben werden muſs, so gilt auch für Barnabas („Back to Methuselah" S. 184) die Naturgewolltheit als Rechtfertigung alles Tuns "What reason can you give for killing a snake? *Nature* tells you to do it." So lernt Shaw von Butler die Ethik unter den Gesichtspunkt der Naturgemäſsheit zu stellen und der Morallehre neben der Warnung vor übertrieben hohen sittlichen Anforderungen an die Menschen das oberste Gesetz zu geben (114): "Biological necessities have to be made respectable, whether we like it or not."

Kritisch steht Shaw Butlers in „Unconscious Memory" und „Life and Habit" niedergelegten Theorie, daſs alle Erkenntnisse und Fertigkeiten der vergangenen Generationen, unbewuſst fortlebend, gewaltigen Einfluſs auf ihr Handeln und ihre Entwicklungsmöglichkeiten haben, gegenüber. Er betont vielmehr immer wieder die Macht der Selbsterziehung, die alles zu überwinden vermag, wie es auch seinem mehr aktiven Charakter entspricht, und geht mit dieser Ansicht weit über Butler hinaus. Butlers im „Erewhon" geäuſserte Meinung, die Maschinen könnten nicht an die Stelle des Menschengeschlechtes treten, nimmt Shaw in „Back to Methuselah" auf, doch weist er ihre Berechtigung dadurch zurück, daſs Pygmalions Puppen, die aus einer Mechanik heraus alle Lebensäuſserungen der Menschen vortäuschen, doch nicht vor ihnen bestehen können, weil ihnen der göttliche Odem fehlt, der die Lebewesen von den Gegenständen unterscheidet. Auf Grund dieser Tatsache, daſs Shaw auch kritisch zu Butler Stellung nimmt, läſst sich die Frage, ob Shaws nun als vorhanden nachgewiesene Be-

ziehungen zu Butler von der Art schülerhafter Abhängigkeit seien, verneinen. Es besteht vielmehr eine Geistesverwandtschaft zwischen Shaw und seinem Lehrer Butler, die ihn bewufst das in sich aufnehmen läfst, was er bei Butler als Wert erkannt hat. Durch selbständige Stellungnahme und Betätigung der eigenen, praktisch-aktiven Individualität, macht Shaw es sich dann zu seinem Besitztum, ohne zu vergessen, dafs er Butler für seine Anregungen Dank schulde. Er lernt an Butler, nicht von ihm; deshalb ist er Butlers Apostel, aber nicht sein Schüler.

Benutzte Literatur.

The Cambridge History of English Literature.

The Encyclopaedia Britannica XI, Cambridge 1911.

B. Fehr: „Streifzüge durch die neueste englische Literatur". Strafsb. 1912.

Vorlesung des Herrn Prof. Hübener, WS. 1924/25, Königsberg: „Die englische Literatur der nachviktorianischen Zeit."

Gustav Hübener: „Samuel Butler der Jüngere". Internat. Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. 14. Jahrg. 6. Leipz.-Berl.

Stuart P. Sherman: „Samuel Butler: Diogenes of the Victorians" in Chr. Morley: „Modern Essays". New York

W. Rehbach: „G. B. Shaw als Dramatiker". Ereg. Diss. 1915.

Helene Richter: „Die Quintessenz des Shawismus". Engl. Studien 46, 367—469; 1913.

Samuel Butler: „God the Known and God the Unknown". Hrsg. Streatfield, New Haven 1917.

— „Unconscious Memory", Lond. 1922.

— „Life and Habit", Lond. 1924.

— „Evolution Old and New", Lond. 1921.

— „Erewhon", Lond. 1910.

— „Erewhon Revisited", Lond. 1098.

— „The Way of All Flesh", hrsg. Streatfield Lond. 1910.

G. B. Shaw: Sämtliche Stücke in der Ausg. Tauchnitz, Leipz.

Henrik Ibsen: „Gespenster", 1890.

— „Die Stützen der Gesellschaft", 1890.

— „Die Frau vom Meer", 1889 in der Ausg. „Nordische Bibliothek", Berl.

Friedrich Nietzsche: „Zarathustra", Werke VI, Leipz. 1923.

Königsberg i. Pr. Elisabeth Peper.

WALTER SAVAGE LANDOR.

(Fortsetzung.)

II.

Dichtung.

In Landor treffen sich, wie in Byron, Klassizismus und Romantik, mafsgebende Einflüsse Miltons und Popes. Doch obwohl er Byron um mehr als ein Menschenalter überlebt, steht er zu ihm dennoch im Verhältnis des Vorläufers. Denn in ihm fliefsen die gegensätzlichen Strömungen nicht zur neuen Einheit eines noch nicht dagewesenen Organismus zusammen. Er bleibt der klassische Schriftsteller eines romantischen Zeitalters. Wenn er Carlyle auch als „der grofse alte Heide“ gilt (an Forster), ist er doch kein „geborener Grieche“, wie Keats von Shelley genannt wird. Noch weniger ist er ein geborener Römer. Seine Persönlichkeit ist so wenig antik wie die Byrons, nur, dafs für ihn eine Welt klassischer Büchergelehrsamkeit das bewirkt, was für Byron die lebendige Anschauung Griechenlands tut. Das Kennzeichnende, worin ihm kein moderner Dichter gleichkommt, ist seine Beherrschung der alten Sprachen. Er sagte von sich aus, dafs ihm mitunter ein englisches Wort fehle, nie aber ein lateinisches. Sein Hang zur Absonderung von der Herde mochte eine Eigentümlichkeit fördern, mit der vermutlich weder Extravaganz noch scholastische Pedanterie etwas zu tun hatten. Von seinen 32 Erstlingsgedichten (*The Poems of Walter Savage Landor*, 1795) stellte Landor die in lateinischer Sprache geschriebenen, die die Mehrzahl bildeten, über die englischen. Bis ins Alter hat er lateinisch gedichtet und publiziert (noch 1847 *Poemata et Inscriptiones*), aber die reifsten Früchte seiner lateinischen Dichtung hat er in ausgewähltestes Englisch übertragen (*Hellenics*, 1847). Die lateinischen Erstfassungen wurden in

die späteren Ausgaben seiner Werke nicht mehr einbezogen. Seine Latinität ist hin und wieder von schwieriger Konstruktion, bildet aber einen eigenen Stil aus, dem nichts Schulmeisterliches anhaftet.[1]) Seiner Überzeugung nach ist das Lateinische zur allgemeinen Verständigungssprache der Völker berufen und wird alle anderen überdauern. Eine den Erstlingsgedichten angehängte Prosaabhandlung *Defensio Latini scribendi* hat er in ausgearbeiteter Form unter dem Titel *De Cultu atque Usu Latini Sermonis* mit den *Idyllia Nova quinque Heroum atque Heroidum* (1815) wiederveröffentlicht.

Bezeichnend für diese antikisierenden Gedichte scheint, dafs ihr Metrum der Blankvers ist, in dem Landor, noch ehe Milton sein Prophet wird, etliche seiner als Schulexerzitien angefertigten Vergilübersetzungen geschrieben hat.[2]) Sein zehnsilbiger Jambus verbindet mit lebhaftem Flufs jene gehaltene Ruhe und feierliche Würde, die unserem Begriff von antiker Gröfse entspricht. Nirgends wird die poetische Weihe, unter der Landor dichtet, ersichtlicher. „Schreibe ich," äufsert er zu Southey, der an zwei Gedichten gleichzeitig arbeitet, „so bin ich mit ganzer Seele bei dem Gedicht. Niemals begehe ich Ehebruch mit einem andern; keine hohe Dichtung duldet Liebelei." So ist sein Zurückgreifen auf die Antike mehr als Anrufung der Muse und Nacherzählung alter Mythen. Seiner innerlichen Einfühlung gelingt es, den modernen Menschen in ihm, Gefühlslyrik und Gedankenpathos bis zu einem hohen Grade auszuschalten und sich jener sachlichen Anschaulichkeit, jener Unmittelbarkeit des Ausdrucks zu nähern, die der naiven Lebensauffassung angemessen sind. Eine an Homer geschulte Fülle ausdruckskräftiger Epitheta verhilft zu bildhafter Darstellung des Alltäglich-Natürlichen. Das Ochsengespann vor dem Pflug, das weidende Vieh, der rieselnde Bach werden ohne jedes Verlieren in Naturschwelgerei vor uns lebendig. Selbst bei einem so gefährlichen Gegenstande wie die unglückliche Liebe einer Hamadryade, die über vermeintlicher Untreue eines Menschen stirbt, entgeht Landor dem Fallstrick der Sentimentalität. Die Stoffe, die er behandelt, liegen oft zu fernab, um uns warm zu machen (*Icarios and Erigone*: ein Vater, der den Freiern der Tochter im Wein ein

---

[1]) Forster I, 21, Colvin 90. [2]) Bradley 57.



toll machendes Gift kredenzt und sich dann tötet; *The Children of Venus*: Wettstreit zwischen himmlischem und irdischem Eros; *Pan and Pythis*: Eifersucht zwischen den in dieselbe Nymphe verliebten Pan und Boreas). Auch wo ein allgemein menschliches Schicksal anklingt, bleiben wir kühl (Liebespaare auf der Flucht vor den Gefährdern ihres Glückes; in *Thrasymedes and Ennoe* mit versöhnlichem, in *Catilius and Salia* mit tragischem Schlufs). Aber die künstlerische Durchführung ist eine so vollendete, dafs der Genufs an ihr die persönliche Teilnahme ersetzt. Wir haben kleine Meisterwerke der Erzählungskunst von kameeartiger Feinheit der Linien vor uns (*Enalios and Cynodameia*: eine Jungfrau, die, um das Orakel Apolls zu befriedigen, sich für den Geliebten opfert, der ihr ins Meer nachspringt, worauf der Gott beide auf ein seliges Eiland entführt; *The Death of Artemidora*: der trauernde junge Gatte am Sterbebett der jungen Frau, das man an zarter, reiner Einfachheit einer griechischen Grabstele verglichen hat. Im grofsen Ganzen wird man freilich finden, dafs seine Stilisierungskunst sich der Renaissance näher hält als der Antike. Dowden vergleicht ihn geradezu mit Cellini.[1])

Den Höhepunkt seiner klassischen Blankversdichtung erreicht Landor mit *Chrysaor* (zuerst in *Poetry by the Author of Gebir*, 1802). Aus dem alten Mythos — Chrysaor entsteht mit Pegasus aus dem Blute der Medusa und wird Vater des Geryon — nimmt Landor nichts als die Namen, um die er mit kongenialer Kraft eine Prometheusdichtung webt: Auflehnung von Titanen gegen die Götter. Chrysaor fordert Zeus heraus. „Du, vor dem die Götter knien, ohne dich zu kennen, weshalb sollte ich dich anbeten, ich, zu dem Millionen beten?“ Zeus ruft Neptun zu Hilfe gegen den letzten des furchtbaren Geschlechtes erdgeborener Riesen. Neptun in seinem Wagen aus Beryl, von lieblichen Nereiden umspielt, unter denen Jone, „die süfse, gehorsame“, schiefst aus der Tiefe empor, schnell wie der Pfeil, schnell wie der Wind, schnell wie das Licht. Er spaltet die Felsen und zerschmettert den Angreifer. Das Volk von Iberien ist von dem einen seiner Despoten frei. Aber noch bleibt ein anderer: der Aberglaube, jener Fluch der Götter und Menschen, vor dem Astrea auf ihrem Thron erzittert.

---

[1]) Studies in Literature 1789—1877, 1878.

Die Gröſse des Gedichtes leidet unter einem zum Teil durch sprachliche Ungenauigkeit verschuldeten Dunkel, für das nichts bezeichnender ist, als daſs in Landors Werken, 1876, *Chrysaor* und ein Entrüstungsausbruch über moderne italienische Zustände, *Regeneration* (Wiedergeburt, 1824) als **ein** Gedicht gedruckt wurden. In *Regeneration* bemitleidet Landor Homer, nicht weil er blind war, sondern weil er zu früh lebte, um die Vernichtung asiatischer Horden durch hellenische Männer besingen zu können, weil er für sein Lied keinen gröſseren Gegenstand fand als einen hochmütigen Jüngling, einen zügellosen König, eine Pest. Der Dichter sieht unter dem breiten Baum des Despotismus zusammengerollte, aufgequollene Ungeheuer, die die Luft verpesten. Kreaturen pflücken und verkaufen die giftigen Früchte des Baumes. „Erhebe dich!“ ruft er dem Menschen zu, „erstehe in deiner Würde! Verscheuche die Brut!“

Eine Gruppe der *Hellenics*, in dialogischer Form, stellt eine Art dramatischer Szenen, zum Teil aus der trojanischen Sage, dar (*Sorythos*: ein junger Sohn des Paris und seiner edlen ersten Gattin Önone, wird, von ihr zum Vater geschickt, durch ein Miſsverständnis von Paris getötet; *The Death of Paris and Oenone*: Wiedererwachen der Jugendliebe in der Stunde des Todes, der zur wahren Vereinigung der Seelen wird; *The Espousals of Polyxena*: Weihevoller Abschied des Achill, der, wie Cassandra verkündet hat, samt Polyxena sterben muſs; *Peleus and Thetis*: Totenklage der Eltern um Achill).

Ohne Gefahr, der Parodie zu verfallen, darf Landor es wagen, den tragischen Gestalten des Mythos den Kothurn zu lösen und sie in ihrem menschlichen Alltag zu zeigen. *Homer, Laertes, Agatha* ist ein drei Tage umfassendes heroisches Idyll: der blinde uralte Sänger, der einen zerrissenen Mantel für die richtige Poetentracht hält und am besten singt, wenn ihn ein Mahl bei guten Freunden erquickt hat; der alte vereinsamte Laertes — Odysseus ist zwanzig Jahre tot, Telemach weilt fern — aber das Vieh auf der Weide, der Wein im Keller sorgen für Arbeit und Lebensfreude, eine heiter plaudernde junge Magd waltet im Hause. Wo bliebe Raum für Alterswehmut oder Altersbeschwerden? Nach dem Essen singt Homer die Hymne an Apoll und Landor gestattet Laertes und Agatha dabei einzuschlafen.

Ebenso vollkommen sind fünf von schlichtem Pathos durchwehte Stücke aus der Orestsage (*Iphigenia*: ein unberührtes, lebfrisches Mädchen voll urwüchsiger Naivetät, jung, glücklich. Sie möchte, dafs Kalchas sich geirrt hätte. Aber da es denn sein mufs, wendet sie sich zu Agamemnon: „Gräme dich nicht, Vater! Nun können die Schiffe segeln.“ *The Death of Clytemnestra, The Madness of Orestes* (1837), *The Prayer of Orestes, The Priestress of Apoll* (1836) bilden eine Orestie mit einer besonderen Note. „Ich habe meiner Elektra das Herz wiedergegeben wie die Natur es ihr gab, von Leiden zerrissen, aber grofs und voll Zärtlichkeit.“ So läfst Landor die fiktive Dichterin dieses Werkes, Aspasia, sagen (*Aspasia and Pericles*). Die Hauptneuerung aber ist das deutliche Gefühl persönlicher Verantwortung, das er in den Charakter der Elektra hineinlegt. Sie ist sich darüber klar, dafs sie für die Folgen der Tat einzustehen hat, die sie angestiftet.

Mehrmals lockt ihn die Gestalt der unwiderstehlichen Sinnbetörerin Helena (*Menelaos and Helena*: der Gatte hat bereits das Schwert erhoben, sie zu töten und nimmt sie, von der Schmeichlerin berückt, mit sich nach Sparta; *Meeting of Helena and Achilles*: phantastische Zusammenkunft auf dem Ida. Er bleibt standhaft, weifs aber fortan, wo er verwundbar ist). Landor hielt es für das Beste, was er geschrieben (an Lady Graves Sawle, 1857).

Zwei *Medea*gedichte machen den Übergang vom Klassizistischen zum Romantischen sichtbar. (*Medea at Corinth*, im heroischen Reimpaar, 1791: steife, kahle Wiedergabe des sagenhaften Vorgangs, gruselig, ohne Gemütsbewegung; *To Corinth*: Blankvers, dramatische Bewegtheit, den Gestalten ist sozusagen die Zunge gelöst, sie können sich uns mitteilen). Einen weiteren Schritt ins Romantische tut Landor mit der Erzählung *Drimacos*, die unter dem unverkennbaren Einflufs Carl Moors steht. Ein Chiotischer Leibeigener führt seine Mitsklaven aus der Knechtschaft, wird ihr Häuptling. Sie leben von Raub in den Wäldern. Als aber ein Preis auf seinen Kopf ausgeschrieben wird, den sein Ziehsohn nicht verdienen will, tötet Drimacos sich selbst.

Das Sonderbarste an Landors erster Gedichtsammlung ist, dafs ihre englischen Gedichte klassizistischer ansprechen als ihre lateinischen. Sie sind teils Nachahmungen grofser Vor-

bilder — *Pyramus und Thisbe* nach Ovid, *Abälards Epistel an Heloise* und die Erzählung *The French Villagers* nach Pope, eine *Ode to Washington* in Grays Manier — oder sie sind Satiren — *Apology for Satire* — oder lehrhaften Inhalts wie *The Birth of Poetry* (1792—95). Wie das heroische Reimpaar, weist die Auffassung der Poesie als „einer eleganten Fertigkeit“ in die Periode des Klassizismus. Sündenfall und griechische Mythen, Theorien des Dichtens, Exkurse über Tyrannei, Ermahnungen zur Freiheit und Tugend bilden den Inhalt.[1]) Ein Schlufs war schwer abzusehen und unterblieb, weil Landors Muse einen andern, höheren Flug nahm. Die beiden Epen *From the Phocaens* und *Gebir* scheinen gleichzeitig entstanden zu sein, „als unsere jungen englischen Köpfe nach der französischen Revolution gewendet und vom Phantom der Freiheit getäuscht waren, als könnten die Franzosen je frei sein oder andere frei sein lassen“.[2]) Und noch einmal machte sich in Landors Schaffen das Recht des stärkeren Triebes geltend. Wie *Die Geburt der Poesie* hinter den *Phokäern*, so mufsten *Die Phokäer* hinter *Gebir* zurückstehen und blieben unvollendet.

Landor datiert den Beginn der Arbeit an den *Phokäern* aus seiner Oxforder Zeit.[3]) Veröffentlicht wurde das Bruchstück in *The Poetry by the Author of Gebir* 1802. Der Stoff, den Landor in *Pericles and Aspasia* klarer wiedergibt als in der Dichtung, ist dem Herodot entnommen. Die heldenhaften Phokäer ziehen bei einem Einfall der Perser Auswanderung der Knechtschaft vor. Wie bei Homer ergreifen die Götter Partei, Ceres für die Perser, Pallas und Neptun für die Phokäer. Als ihnen die Chioten die erbetene Ansiedlung auf einer Insel verweigern, finden sie nach kühnen Abenteuern in der blühenden, von dem greisen König Arganthonius beherrschten Stadt Tartessus in Iberien Aufnahme. Der tartessische Sänger Hymneus, Humanist und Tyrteus in einer Person, singt von schweren Kriegsleiden der Tartesser bei einem punischen Überfall und von der Rache, die sie dafür nahmen. Sein Gesang verschwimmt in Herkuleserinnerungen, die mehr an Ossian als an die Antike mahnen, und in die Beschreibung einer menadischen Feier der Punier, während welcher die Tartesser sich der leeren Stadt bemächtigen.

[1]) Wheeler, *Letters unpublished* 135.
[2]) Bradley 12. [3]) Forster I, 178.



Eine Fortsetzung dieses Bruchstückes, *Protis' Narrative* (gleichzeitig veröffentlicht), ist der Bericht über Herkunft und Ausfahrt der Phokäer, mit dem nach Homerscher Heldengepflogenheit der Phokäerführer Protis den Gesang des Hymneus erwidert. Bei dem Delphischen Orakelspruch und den übeln Vorzeichen anhebend, erzählt er in breitem, majestätischem Redeflufs von mühseligen Wanderungen und Heldengrofstaten, aber auch von dem traurigen Eidbruch einer Minderzahl, die sich unter das Perserjoch zurückbegibt. Wo immer sich die Gelegenheit für eine Abschweifung oder Einschaltung bietet, hält Landor ihr niemals stand, leistet aber allerdings nicht selten gerade da sein Bestes. Das tragende Moment ist der patriotische Schwung. Landor schwelgt in der aufrechten Gesinnungstüchtigkeit der phokäischen Männer, denen „du Untertan" ein arges Schimpfwort bedeutet. Denn Untertanen sind aus Gewohnheit, was Sklaven aus Zwang sind. Die Freiheit, die die Phokäer als Gottheit anbeten, ist Frucht der Arbeit und Mäfsigung. Sie füllt die Seele mit Heiterkeit, in ihrem Schatten werden Sterbliche unsterblich.

Landors zweite epische Dichtung *Gebir* (1798), lateinisch *Gebirus* (1803) hat das Schlagwort geliefert, unter dem Landors Name in weiten Kreisen berühmt wurde. Mit ihrem exotischen Gegenstand, ihrer Mischung von Heroischem, Reflektierendem und Idyllischem, ihrem pittoresken Bilderschatz reiht sie sich in die lange Kette poetischer Verserzählungen, die von Pope über Southey zu Byron führen. Ein Zufall spielt ihm den Stoff in die Hände. Rose Aylmer entlehnt aus der Leihbibliothek von Swansea Clara Reeves zehn Jahre altes Werk über die Entwicklung des Romans (*The Progress of Romance*, 1785). Die Geschichte einer ägyptischen Königin Charoba, aus dem Original des ägyptischen Historikers Murtada (1250) ins Französische übersetzt von Ludwigs XIV. Lehrer des Arabischen Pierre Vattier (1666)[1] fesselt Rose; sie gibt das Buch Landor und er entnimmt daraus „den Schatten eines Sujets" (Vorwort zur zweiten Auflage). In der Tat sind es hauptsächlich Landors stoffliche Veränderungen, die seinem Gedicht das Gepräge geben. Murtadas Gebir ist ein ungeschlachter Riese, der Hirte Thamar sein

[1]) Schlaak 13.

Knecht. Landors königlicher Kriegsheld Gebir und der in freundlicher Naturnähe still befriedigte Thamar sind Brüder. Zum Unterschiede von den heldenlosen *Phokäern* hat also dieses Epos ein Heldenpaar. Gebir, von stürmischer Gemütsart, entschlossen und draufgängerisch, setzt Herrscherpflicht, Ruhmesliebe, Ehrgeiz seiner jäh auflodernden Liebesleidenschaft für Charoba, die Königin des feindlichen Landes, nach. Thamar, einer Nymphe in schüchterner und demütiger Liebe ergeben, wird mehr von ihr umworben, als daſs er um sie zu werben wagte. Im Vergleich mit den völlig liebeleeren Phokäern bedeutet das Doppelliebesmotiv eine romantische Bereicherung.[1]) Gebirs Kriegszug nach Ägypten ist die Erfüllung eines seinem sterbenden Vater gegebenen Versprechens. „Gebir zieht nach Ägypten auf der Suche nach Mr. Pitts Schadloshaltung für vergangene Geschehnisse", sagt De Quincey.[2]) Die Liebe verwandelt Gebir aus einem kriegerischen in einen friedlichen Eroberer. Er macht sich an den Bau einer Stadt. Aber feindselige Dämonen vereiteln sein Werk. Gebir begibt sich in das Totenreich, um mit seinem Vater Zwiesprache zu halten. Abermals ein romantischer Einschlag, diesmal ein mittelalterlich dantesker. Landor studierte bereits 1795, also vor der Entstehungszeit des *Gebir*, Italienisch. Der Danteübersetzer Henry Francis Cary[3]) war sein Schulkamerad in Rugby und in Oxford gewesen und blieb stets sein Freund. Unmittelbarer dantesker Einfluſs ist also keineswegs ausgeschlossen und liegt näher als der übliche etwas erzwungene Vergleich mit Vergil und Milton. Auch hier ist die Abweichung von der Vorlage wichtig. Murtadas Gebir dringt in schätzereiche Königsgräber, der Landorsche, von dem abgeschiedenen Helden Aroar geleitet, ins Purgatorium. Dasselbe Feuer, das in den seligen Fluren die Friedfertigen segnet, straft hier die Bösen, die Kriegslustigen, die leichtfertig und blutrünstig zum Schwert gegriffen. Unter ihnen ist Gebirs Vater. Hier büſsen in Flammen König Wilhelm III., Karl I. und eine merkwürdige Verquickung Georgs III. und Ludwigs XVIII. Die Region der Frevler am Gesetz, der falschen Patrioten, Rechtsverdreher und Gewinnsüchtigen ist in Dämmerlicht getaucht. Gebir stellt sehn-

---

[1]) Bradley 68. [2]) *Notes on Landor.*
[3]) *Inferno*, 1805 veröffentlicht.

süchtige bedeutungsvolle Fragen nach einem Lande des Friedens und der Ideale. Aber sie bleiben unbeantwortet.

Ein drittes romantisches Moment ist trotz der Heranziehung von Vergil (*Georgica* III 358 ff.) für Thamars pastorales Idyll[1]) Landors ausschliefsliches berechtigtes Eigentum: die rasche Zauberfahrt der Entführung und die unterseeische Grotte der Nymphe. Shelleys Studentenleidenschaft für *Gebir* mag durch diese ihm geistesverwandte Beseelung der Natur entzündet worden sein.

Die beiden Heldinnen sind gegeneinander und gegen ihre Geliebten kontrastiert, die mädchenhaft zarte, hingebungsvolle Charoba stirbt am Verlust ihres rauhen Kriegers Gebir. Das elementare Naturwesen, die Nymphe, ganz triebhaft in ihren Impulsen, kürt sich den sanften Thamar und nimmt ihn. Ein dritter Typ — und scheinbar die Trägerin des Verhängnisses — ist Charobas Amme Dalica, die Erzbösewichtin und Teufelin. Genauer besehen aber tragen Gebir und Thamar in der Eigenart ihres Charakters ihr Schicksal in sich, Thamar sein Heil, Gebir sein Verderben. Das Mahnwort der Nymphe: „Lechze nicht nach Herrschaft“ ist die Rousseausche Moral der Dichtung. Der Kühne in Taten und Gedanken, der Unternehmende und Hochstrebende wird zuschanden, den Mann der Enge und Mittelmäfsigkeit führt die Gottheit in ein Paradies der Liebe und Schönheit.

„Als ich den *Gebir* zu schreiben begann,“ sagt Landor, „hatte ich Pindar eben zum zweitenmal gelesen und verstand ihn. Was ich bewunderte, war gerade das, was niemand auch nur bemerkt hatte: die stolze Ruhe, die alles gering schätzende Kraft. Konnte ich ihn in nichts anderem erreichen, so war ich doch entschlossen, ebenso gedrängt und vornehm zu sein wie er“ (Phantasiegespräch *Abbé Delille and Walter Savage Landor*, 1850). Selbst in häuslichen Szenen findet er bei Pindar eine Seelenhoheit, die ihn nie verläfst, und dabei ein Haushalten mit einem Reichtum an Ideen, überall Mafs und Ausgeglichenheit: „Sein Genius schwingt sich nicht auf zu Spitzen und Gipfeln der Erhabenheit, sondern durchdringt den Gegenstand mit kräftiger und leichter Bewegung.“ Markigkeit und Bündigkeit des Ausdrucks hat Landor sich in der Tat wie kaum ein Dichter zu

---

[1]) Bei Bradley 70. [2]) Schlaak 44.



eigen gemacht. Aber mit dem Aufschwung zu Gipfeln und geistigen Aussichtspunkten verhält es sich bei ihm gerade umgekehrt wie bei Pindar. Das Fehlen einer stilvollen Komposition ist sein fühlbarster Mangel. Nie hält sich bei ihm ein Ganzes auf gleicher Höhe. Stets ragen einzelne Höhepunkte aus verödeten Strecken. Der volltönende Vortrag des *Gebir* verfällt stellenweise in Rhetorik. Ferner entspricht dem pathetischen Vorfall kein inneres Erlebnis — wie es die klassizistische Regel empfiehlt. Aber auch der anscheinend bereits nach dem typischen Heldenideal der Romantik konstruierte Gebir — aus fremdem, wenig bekanntem Stamm, in einer Person rauher Krieger und schwärmerisch Liebender, pflichtbewufster Herrscher und hemmungsloser Impulsmensch — täuscht nicht darüber, dafs hinter ihm nicht, wie etwa bis zu einem gewissen Grade hinter den Byronschen Helden, die Persönlichkeit seines Dichters steht.

Unter den Einzelschönheiten des *Gebir* hat die Schilderung der Meermuschel, die die Nymphe im Wettringen mit Thamar als Siegespreis bestimmt (I, 159—67) durch die Nachahmungen, zu denen sie verschiedene Dichter anregte, besondere Berühmtheit erlangt. Sie ist in der Tat ein glänzendes Beispiel, wie Landor, der sich „nicht hinsetzen und schreiben kann“ (an Southey, Juli 1810), sondern meistens wandernd dichtet, in einen einfachen Naturgegenstand durch anschauende Vertiefung poetisches Leben hineinsieht.

Gewundene Muscheln, innen perlfarb',
Besitz' ich, and're, die den Glanz einsogen
Im Schlofsvorraum der Sonne, wo, entspannt,
Ihr Wagenrad halb in den Wellen steht.

Du schüttelst sie und sie erwacht. Du hältst
Ans Ohr ihr glattes Lippenpaar und sie
Entsinnt sich ihres ersten Aufenthalts
Und murmelt, wie der Ozean dort murmelt.[1])

---

[1]) But I have sinuous shells of pearly hue
Within, and they that lustre have imbibed
In the sun's palace-porch, where when unyoked
His chariot-wheel stands midway in the wave.
Shake one and it awakens, then apply
Its polish'd lips to your attentive ear,
And it remembers its august abodes
And murmurs as the ocean murmurs there.

Daraus machte Wordsworth (*The Excursion* IV, 1,132—40):

> Ich sah ein Kind, daheim im Binnenland,
> Voll Neugier einer glattlippigen Muschel
> Gewind ans Ohr sich legen. Schweigsam lauschte es,
> Gespannt, mit ganzer Seele. Und bald strahlt'
> Entzückt sein Antlitz. Denn von innen drang
> Ein Murmelton, mit dem die Mahnerin
> Kund tat den heimlichen Zusammenhang
> Mit ihrer angestammten Meeresheimat.

„Arme Muschel!“ sagte Landor. „Wordsworth hat sie in seinem Marsch so zertreten und verflacht, daſs sie nicht mehr die Heiterkeit der See, sondern des Spittels hat“ (an Forster). Im Gespräch *Archdeacon Hare and Landor* (1853) kommt er darauf zurück, daſs Wordsworth ihm „die Seemuschel“ schulde.

Dann machte sich Byron an die Stelle (*The Island* II, 406—11):

> Zu diesem Stutzer sprach die See nicht lauter
> Als in der Muschel jenes hingehauchte
> Nachahmende Gemurmel, wenn, getrennt
> Vom tiefen Heimatgrund, das Kindlein schreit
> Und will nicht schlafen, fiebernd, wimmernd, nach
> Dem vollen Busen seiner Ammenwelle.

Zum Unterschied von Wordsworth verwies Byron bei seiner wesentlich freieren Behandlung auf das Original. „Wenn der Leser eine Meermuschel von seinem Kaminbord ans Ohr hält, wird ihm die Anspielung klar werden. Sollte ihm der Text dunkel erscheinen, so findet er in *Gebir* denselben Gedanken in zwei Zeilen besser ausgedrückt.“ Darauf die — vermutlich absichtlich oder unabsichtlich — falsche Anmerkung: „Ich habe das Gedicht nie gelesen, die beiden Verse aber von einem in der Öffentlichkeit weniger bekannten Leser zitieren hören, dessen Meinung jedenfalls nicht die der *Quarterly* war: das Gedicht sei Geschwätz schlimmster und tollster Art.“ Deutschen Lesern schlieſst sich an die Reihe der Meermuscheldichter Gottfried Keller mit seinem *Du milchjunger Knabe* (Brahmsalbum: *An Therese*):

> Eine Meermuschel liegt
> Auf dem Schrank meiner Bas';
> Du halte dein Ohr dran,
> Da brümmelt dir was!

Ein Jahrzehnt nach dem *Gebir* kommt Landor von dem Plan einer Dichtung *Sertorius* ab, weil er glaubt, dafs etwas Römisches sich nicht mit dem Romantischen oder Poetischen vertrage (an Southey, 1. Dezember 1809). Hier identifiziert er also das Poetische schlechtweg mit dem Romantischen, was nicht hindert, dafs er noch viel später sich wieder antiken Gegenständen zuwendet und klassische Form anstrebt. Wie ein Spaziergänger, der von zwei Parallelwegen bald den einen, bald den andern einschlägt, hat Landor es mit Klassizismus und Romantik gehalten. Und das ist vielleicht gerade das Kennzeichnende für ihn.

2.

Zwei Jahre nach dem *Gebir* erschien er mit einem lyrischen Bändchen, in nur hundert Exemplaren für Freunde gedruckt, *Poems from the Arabic and Persian* (Gedichte aus dem Arabischen und Persischen, 1800, wiederabgedruckt in *DrySticks*, 1858). Er schreibt die Urheberschaft der persischen Gedichte dem Sohne des Beduinenscheiks Dahir von Acre (regierte 1750—76) zu. Nach Volney wurde bei der Einnahme von Acre ein Sohn des Sheiks mit Rücksicht auf sein aufserordentliches poetisches Talent nach Konstantinopel geschickt. Nach einer andern Überlieferung war Fazil Beg, der in Konstantinopel zum Dichter erblühte, kein Sohn, sondern ein Enkel Dahirs. Landor gibt vor, nach einer französischen Übersetzung gearbeitet zu haben, auf deren Rechnung etwaige Abweichungen vom Original kämen. Indes sind die Gedichte allem Anschein nach überhaupt weder aus dem Arabischen noch aus dem Persischen, sondern von Landor selbst. In einem später nicht wieder abgedruckten satirischen Nachwort zu *Gebir* (*Postscript to Gebir*, nach 1800) äufsert er ziemlich unverhüllt: „Denen, die mich in den *Gedichten aus dem Arabischen und Persischen* als so treuen Übersetzer erkannt haben, wird, wie ich hoffe, folgende Wiedergabe einer griechischen Dithyrambe willkommen sein.“ Hieran schliefst sich die *Ode to Power* (An die Macht), die ganz und gar Landors Eigentum ist. In *Dry Sticks* (1858), ein halbes Jahrhundert später, macht er zu einigen dieser Gedichte die Anmerkung: „Die folgenden Verse wurden als *Gedichte aus dem Arabischen und Persischen* vorgelegt.“ Ein handschriftlicher Vermerk des im South Kensington Museum

befindlichen Exemplars bezeichnet die Übertragung *Ausgewählter Oden des persischen Dichters Hafiz* von Sir W. Jones und Dr. Nott, ein Buch, zu dessen Subskribenten Landors Vater gehörte, als die Anregung zu seinen Gedichten.[1]) Doch sind manche seiner reimlosen Hymnen, für deren feierlichen Schwung man das Vorbild der Psalmen heranziehen möchte, der Nottschen Vorlage überlegen. Elisabeth Browning hielt sie sehr hoch und fand in ihnen orientalische Phantasie, Anmut und Zärtlichkeit. Sie bringen ein neues Moment in Landors Werk: das der romantischen Mystifikation.

Die nächste Gedichtsammlung — wieder lateinisch und englisch gemischt — wurde einiger Erinnerungsverse an Verstorbene wegen nach Simonides, dem Verfasser berühmter Totengedichte, *Simonidea* genannt (1806). Einige Jahre später findet Landor darin vieles, dessen er sich schämt. „Ich druckte alles, was eine Frau, die mich liebte, mit Bleistift angestrichen hatte. Ich richtete mich nach all ihren Launen ... Wenn Sie die *Simonidea* lesen, bedauern Sie mich und vergeben Sie mir" (an Southey). Immerhin enthält die Sammlung manches wertvolle Stück seiner spärlichen Liebeslyrik. In ihr leuchtet noch Nancys und Janes goldenes Haar. Da hält er den glücklichen Augenblick fest, als er die blonde Strähne, eine güldene Kette, um Nancys Hals und den seinen band (*To Nancy*). In den *Arabian Tales* steht eine andere Version: Ich umspannte, als sie vom Kissen sich hob, den blassen Halbmond ihres Halses und band ihn an meinen mit den Zauberringen ihres Haares. Bald ist eine vereinzelte Locke alles, was ihm von der Geliebten blieb. Die Erotik verschwindet hinter der musikalisch ausströmenden Wehmut der Erinnerungen. Kein Dichter hat so viele titellose Strophen geschrieben, so viele kurze Gedichte, die nichts wollen als eine Augenblicksstimmung festhalten. Hier ist Landor in der Tat ein Dichter, ein Temperament, das sich in Versen Luft machen mufs. Ein tiefes Gefühl, das sich eher verbirgt als aufdrängt, schimmert um so eindrucksvoller, gleichsam nur zwischen den Zeilen hervor. Unter diesen über ein langes Leben verstreuten *Vermischten Gedichten* finden sich impressionistische Naturskizzen: der bleiche Abend brütet über Land und Meer; der Dichter sucht einen Freund

[1]) Bradley 105—10.

auf und tut, als wäre sein Antlitz nur vom Abendtau feucht. Oder die mit Empfindung durchtränkten acht Zeilen *Death of the Day*, tief empfundene Todesbereitschaft als Lebensergebnis. Es wird Abend. Ob jung, ob alt — nun gilt es gleich. Das beste hat der Tod bereits vorweggenommen. Unter diesen Gedichten gibt es Meister- und Musterstrophen der Lyrik. Kein Inhalt, nichts als eine zu kristallklarer Form erstarrte Empfindung, frei von aller pretiösen oder sentimentalen Gefühlsausbreitung, ganz schlicht, ganz echt (*Do you remember me*, eine einzige Strophe an Janthe, oder die berühmten zwei an Rose Aylmer *Ah, what avails the sceptred race* mit volksliedmäfsiger Wiederholung des Namens, ein einziger Seufzer auf die Vergänglichkeit.

Landor lebt in der Natur. Seine Momentbildchen, Ausschnitte aus der Landschaft, greifen mitunter zur Personifikation. Der blauäugige Abend tritt aus dem Walde und kommt daher auf dem blafs schimmernden, nach Rainweide duftenden Pfad zwischen den Erlen am Wasser. Der lachende Lenz — Landor sieht eine weibliche Gestalt — naht inmitten ätherischer Sylphen und feuriger Gnomen voll Heiterkeit und ausgelassener Freude. Stellt Landor Mensch und Kreatur zum Vergleich nebeneinander, so zieht der Mensch den kürzeren, gelegentlich nicht ohne Laune. Der Kanarienvogel schilt den Mann, dafs er seine holde, liebevolle Geliebte verlassen. Bei besseren Vögeln komme dergleichen nicht vor. Ein anmutiges Gedicht widmet er dem Tod eines zahmen Marders, seines Hausgenossen. Der Tiefsinn dieser kleinen Gedichte ist in der Regel uralte, ewig neue Lebensweisheit in schlichtestem Vortrag.

> Was murrst du, nachdenklicher Freund?
> Du hemmst Vergangnes nicht im Lauf.
> Allein, ich weifs, hier oder dort —
> Einmal, da leuchtet's wieder auf.

Zwei Eigenschaften, ohne die es keine echte Romantik gibt, gehen Landor ab: die Mystik und der Humor. Vielleicht kennzeichnet nichts so sehr die heidnische und internationale Richtung seines Wesens als der Mangel dieser beiden germanischsten aller Gaben. Er kennt weder dämmerige Abgründe, noch dunkle Hintergründe. Hellenismus, mitunter auch englisches Puritanertum, breiten ihr stetes helles Licht über seine Zeilen.

Unter Ode versteht Landor mehr ein über Dinge und Welt grübelndes als ein sich über sie erhebendes Gedicht. In einer seiner verhimmelnden *Oden an Southey* (1833) erkennt er nur demjenigen wahre Gröfse zu, der über die Kreatur ausschliefslich zu dem Zweck hinausstrebe, die immer wechselnden Regungen des Menschenherzens überblicken zu können. Seine schönste — will sagen: an schönen, markigen Stellen reichste — ist die *To Joseph Ablett*, 1834. Denn gerade in seinen Oden macht sich der Mangel einheitlicher Komposition besonders fühlbar. Jede Strophe scheint für sich zu gehen. Mitunter ist es, als hätte Landor einzeln gedichtete Absätze willkürlich, äufserlich durch eine gemeinsame Überschrift zu einem Ganzen zusammengefafst.

Eine Reihe kleiner Verserzählungen zeichnet sich am meisten durch die Mannigfaltigkeit der Gebiete aus, auf denen sich Landor versucht (*A Mother's Tale*: soziales Thema, in rührseliger Weichheit behandelt; *Gunlaug*: isländische Heldensage). Die Mehrzahl ist durch literarische Vorbilder angeregt (*Guidone and Lucia*: Romeo und Julia ins Gelfisch-Ghibellinische übersetzt; *A Story of Santander*: eine — bezeichnenderweise unerotische — Francesca-Paolo-Episode; *Pievano Arlotto*: Boccacciade von einem fidelen Priester, der die Ihn-zum-bestenhabenden selber aufsitzen läfst). Schliefslich kleidet Landor auch noch soziale Gedanken in Parabeln (*Parable of Asabel*, vor dem sich alles beugt, obwohl er vom Aussatz befleckt ist; *Jerobohania*, der despotische Menschenbeglücker, der alles Gut konfisziert, um den Leuten die Mittel für Krieg und Gewalttätigkeit zu nehmen.

3.

1811 — sechsunddreifsig Jahre alt — schrieb Landor seine erste Tragödie, *Julian*. Sie entstand im fliegenden Feuer eines poetischen Furors, 1100 Verse in vierzig Stunden, während Southey gleichzeitig denselben Stoff episch bearbeitete. Das bewunderte Vorbild, dem er nachstrebte, war Alfieri, „der sich das ganze Reich der Hellenen angeeignet habe“ (*Apology for the Hellenics*)[1] Wie Landor Alfieri verehrt, so hafst er Racine, der immer denselben Gesellschaftszustand darstelle, gleichviel

---

[1]) Wheeler 240.

welchem Lande und Zeitalter die Charaktere der Tragödie angehören. Sein Urteil, sein moralisches Gefühl und seine Art, sie auszudrücken, lasse sich zwischen dem Luxembourg und dem Bois de Boulogne festlegen (an Southey, Januar 1811). Die hohe Tragödie, deren mafsgebender Vertreter unter den Modernen ihm Alfieri ist, sucht ihren Schwerpunkt nicht in künstlerischen Vorzügen, sondern im sittlichen Ernst, im Wecken grofser Gefühle und erhebender Gedanken. Ihr Ziel ist Abklärung des Geistes. Nach Landors Grundsatz hat sie die Leidenschaften „nakt wie die Götter“ darzustellen, d. h. Leidenschaften an sich, als solche, nicht individuelle Charaktere, sondern personifizierte menschliche Leidenschaften. Von Persönlichkeit erhalten sie nur soviel, um nicht als Schatten in der Luft zu schweben. Von Körperlichkeit wird ihnen gerade nur ein Mäntelchen umgehängt, die Blöfse ihrer Abstraktion notdürftig zu decken.

Zur Bühne hat Landor kein Verhältnis. Nach Forster war er keine zwölfmal im Theater. Darum ist auch seine Beziehung zu Shakespeare mehr eine theoretische als eine praktische. Er bewundert ihn ohne das Streben, seine Wege zu gehen. „Wenige sind des Vorrechts teilhaftig geworden, Shakespeares Gärten zu betreten und ihn auf seiner weiten Terrasse Rundgang auf Rundgang machen zu sehen — ganz allein, bald feierlichen, bald raschen Schrittes. Wagen wir uns nimmer dahin, wo er, tiefsinnig oder heiter, wandelt. Genug für uns, von den äufseren unteren Wegen emporzublicken zu den wechselnden Bildern, die er in seinem verschwenderischen Reichtum überall hingestellt“ (Vorwort zu *Antony and Octavius, Scenes for the Study*, 1856). Spricht er von der „ungeheueren Überlegenheit Shakespeares“, so kommen ihm zugleich Tränen ins Auge über seine Selbsterniedrigung in den Komödien. „Ich gäbe das erste Glied meines Zeigefingers darum, hätte er z. B. solch albernes Zeug wie in den *Zwei Edelleuten von Verona* nicht geschrieben. Sein Witz ist gemahlen, gewürzt, eingetopft und mit etwas Ranzigem übergossen“ (an Browning).

Die Leidenschaft, deren Trägerin die Tragödie *Julian* sein soll, ist nach De Quincey „die Erhabenheit bufsfertigen Grams“, für Trost oder Vorwurf gleich unzugänglich. De Quincey findet in der düsteren Geschlossenheit dieses monumentalen Jammers

einen Prometheischen Zug. Doch spielt gleich stark auch das Ehrenmotiv eines Richters von Zalamea hinein, nur mit dem Unterschied, dafs der Richter erbötig ist, sich mit einer geleisteten Genugtuung zufriedenzugeben, während Graf Julian sich weigert, die vom König angebotene Genugtuung für die Entehrung der Tochter, die Ehe, anzunehmen, weil es für solche Schmach keine Sühne gebe. Seine Antwort auf Rodrigos Anerbieten, Covilla, die passive Ursache allen Unheils, zur Königin, Julian zum Mitregenten zu machen, weist er ab: „Wagst du einen Preis zu bieten für die Schande?“ Somit ist Rache die einzige Leidenschaft, deren Julian noch fähig ist, Rache, die bei allmählicher Abklärung in starre Resignation übergeht. Er hat einen Einfall der Mauren in Spanien veranlafst und geleitet und dadurch erlittenes persönliches Unrecht in schwerstes Verschulden gegen die Allgemeinheit gekehrt, in Vaterlandsverrat. Selbst dieses Bewufstsein, selbst das wechselnde Kriegsglück ändert nichts an seinem düstern Trotz. Die maurischen Waffen sind im Nachteil, der Maurenfürst Muza beargwöhnt seinen Feldherrn, der ein Überläufer ist. Rodrigo, der sein Richter sein könnte, liegt vor ihm auf den Knien. Vergeblich. Er lehnt die Versöhnung ebenso rundweg ab wie den Gedanken, den König, der sich in seiner Gewalt befindet, auszuliefern. Er hat nur eine Forderung, die er schliefslich auch durchsetzt: wie Covilla, mufs Rodrigo aus den Augen der Menschen verschwinden und sein Leben in einer Einsiedlerzelle beschliefsen. Julians Strenge erprefst ihm selbst blutige Tränen, denn der, gegen den sie sich kehrt, ist der Träger der Königsmacht und als solcher ein ihm heiliges Symbol. Muza, aufgestachelt durch seinen feurigen, in Rodrigos gekränkte Gemahlin verliebten Sohn, läfst Julians Frau und Kinder morden. Er erträgt es in stumpfer Ergebung. Namenloses Weh ist sein Teil.

Im Bau des Dramas hält Landor sich weniger streng an die klassischen Regeln als Alfieri. Doch ist die Gruppierung der Gestalten von antiker Symmetrie. Im Mittelpunkt, über dem Spieler und Gegenspieler (Julian und Rodrigo) steht als Vertreter einer unpersönlichen, unparteiischen Ethik Opas, der Metropolit von Sevilla. An der Handlung nicht beteiligt, wie der griechische Chor, leidenschtftslos und pflichtbewufst, spricht er den monarchischen Grundgedanken des Stückes aus:

Wer gegen seinen König kämpft, kämpft erfolglos. Julian aber hat das letzte Wort: eine hellseherische Mahnung an die Heimat, die einst nach langen Jahren und vielen Kriegen die Freiheit schauen wird.

Trotz der Fülle des Stofflichen, trotz der einbezogenen gewaltigen Geschichtsereignisse und erschütternden Seelenvorgänge ist *Julian* arm an dramatischer Handlung und noch ärmer an seelischer Spannung. Alles, was geschieht, geschieht hinter der Szene. Vorn wird lediglich gesprochen. Landor bekennt sich zu instinktivem Abscheu vor der Deklamation (an Southey, 1810). Aber er täuscht sich über seine Enthaltsamkeit von der Phrase. Ganz abgesehen von langen Reden und Exkursen — selbst wo er, nach Racineschem Beispiel durch die Schlagkraft kurzer, treffsicherer Antworten wirken will, stöfst er nicht impulsiv zu, sondern nach kunstvoller Effektberechnung (I, 4 Muza: „Was bist du?“ Roderich, das Schwert ziehend: „König!“)

In der seelischen Erregung während der Arbeit lebte Landor mit seinen Gestalten. Bis auf den Ton ihrer Stimme hatte er sie gegenwärtig (an Southey, 5. Februar 1811). Er wollte sie aus einem Block gehauen und glaubte sie in ihrer Sprache charakterisiert zu haben. Zweimal legte er das Drama weg, weil er fand, dafs Julian und Covilla etwas sagten, was auch andere Menschen sagen konnten (an Southey, 1817). Aber eigene Ergriffenheit in dichterischer Belebung der Gestalten auf den Leser zu übertragen, ist ihm trotz alledem nicht gelungen. Von den Nebengestalten gab er selbst zu, dafs sie „blofse Schatten“ seien, „die häufig an mir vorüberzogen, aber mir nie ins Herz drangen und nie von mir befragt wurden, weshalb sie dies täten oder jenes dächten“. Er wollte mit seinem Drama eine Kraftprobe leisten, „denn in der Literatur ist eine Tragödie ein Desideratum. Die Harpyen haben ihren Schmutz auf den reichsten Festtafeln des Shakespeareschen Theaters zurückgelassen und Otway ist ein unsauberer Gast“ (an Southey, Februar 1811). Aber die Kraftprobe ist ihm nicht geglückt. Er hat der Literatur nur ein Buchdrama mehr gegeben.

Ein halbes Jahr darauf war er wieder am Werk. Diesmal glaubte er den echten Ton der Tragödie getroffen zu haben und in den Fufsspuren Alfieris zu wandeln. Aber statt der

geplanten Überraschung mit dem vollendeten Werk erhielt Southey (25. Januar 1811) die Mitteilung, Landor habe sein Manuskript ins Feuer geworfen. Er fühle sich von einer Last befreit und sehe seine Dichterlaufbahn als abgeschlossen an. Erhalten haben sich von der Tragödie, die *Ferrante and Giulio* heifsen sollte und der Geschichte der natürlichen Söhne des Herzogs von Ferrara entnommen war, zwei wirkungsvolle Szenen: 1. Kardinal Ippolito d'Este von verbrecherischer Begier nach der Geliebten seines Halbbruders Ferrante gepackt und abgewiesen. 2. Ippolitos Rache. Ferrante und Giulio empfangen im Kerker ihr Todesurteil.

Das Bildnis der Beatrice Cenci im Palazzo Barberini ergriff Landor in dem Mafse, dafs er — nach Shelleys Drama — eine Cencitragödie entwarf. Aber nach wenigen Szenen, die das entsetzensvolle Thema mit Geschick anfassen, stand er dennoch ab. Erst zwanzig Jahre später packt ihn wieder die dramatische Leidenschaft. Ein verstauchter Fufs, Zimmerarrest, Lektüre von Mrs. Jamesons *Female Sovereigns* — und am andern Tag ist *Giovanna di Napoli* begonnen (an Forster, 12. Oktober 1838). Nach vierzehn Tagen ist sie fertig und abgeschrieben. „Das schlimmste bei der dramatischen Produktion ist die Hast der Leidenschaft", schreibt er. „Die Worte entwischen einem, bevor man sie festlegen kann. Und hat man eins verloren, so ist auch der Ton der Person verloren. Man findet ihn nicht wieder." Während der Arbeit zeigt sich, dafs der umfangreiche Stoff sich nicht in das eine Drama — 1839 *Andrea of Hungary* umgetauft — pressen läfst, und es entsteht eine Trilogie: *Andrea, Giovanna, Fra Rupert* (1841). Landor folgt dabei nicht dem antiken Begriff der Trilogie. Das Satyrspiel als drittes Stück findet er geradezu „unvernünftig und unfein". Seine eigene Behandlung des über Jahrzehnte sich ausbreitenden Stoffes läfst nur den Vergleich mit den Shakespeareschen Historien zu. Vor einem Menschenalter hatte Landors Bruder Robert, der in den Mufsestunden seines geistlichen Berufes gleichfalls dichtete, denselben Gegenstand dramatisiert und veröffentlicht. Da man hinter dem anonymen Drama Byron vermutete, erregte es Aufsehen, das sich sogleich verlor, als Robert Landor sich dazu bekannte. Auch Landor hatte es vergessen, als er an die Arbeit ging, in der andere gleichwohl Spuren des Bruderwerkes finden wollten.

Der historischen Wahrheit steht Landor mit jener Freiheit gegenüber, die das Bewufstsein gibt, wahrer zu sein als die Geschichte. Johannas Unschuld an der Ermordung ihres Gatten hält er für ebenso erwiesen wie die der Maria Stuart (an Rose Paynter, März 1839). Und nun wird er der Schiller dieser Giovanna, deren gute Eigenschaften er bei Petrarca, Boccaccio und alten Neapolitanischen Geschichtschreibern zusammenliest, bis sie sich ihm zu einem verklärten Urbild edler, liebenswürdigster Weiblichkeit gestalten. Ein Kind an Jahren — sie wurde mit fünfzehn Jahren Witwe — ist doch ihr angeborener Seelenadel voll erblüht zu kluger Überlegenheit. Ihre erste Liebe — der Vetter Luigi von Tarent — ist ihrem Gesichtskreis entschwunden, als sie aus Staatsrücksichten die Ehe mit dem ungarischen Andreas schliefst und allmählich Neigung die Pflichttreue ablöst. Nach seiner Ermordung geht sie vor dem Schiedsgericht Rienzis gröfser, reiner, unantastbarer hervor. Luigi legt ihr sein Siegerschwert zu Füfsen, mit dem er ihr Reich von den Ungarn zurückerobert. Aber nach kurzer Erfüllung bricht ihr seine Untreue das Herz. Ihr Liebesleben ist zu Ende. Nur aus Dankbarkeit reicht sie ihrem Beschützer Otho die Hand. Sie selbst wird ein Opfer des Undanks. Ihr Söhnchen hat man ihr genommen und in Ungarn sterben lassen. Nun greift, von Papst Urban aufgestachelt, der von ihr mit Güte und Wohltaten überhäufte Karl von Durazzo nach der Krone, Giovanna entsagt zu seinen Gunsten. Trotzdem läfst er sie in ihren Kissen ersticken. Dies ist ihr persönliches Schicksal, wie es sich durch die drei Tragödien zieht. Landor lockte der Versuch, die Gestalt trotz einer zweiten und dritten Ehe unversehrt im romantischen Zauber ihrer zarten, rührenden Erscheinung zu erhalten. Und der Versuch kann als geglückt bezeichnet werden.

Auch für den in der Geschichte unter der Obhut eines herrschsüchtigen Mönchs in vollkommener Willensschwäche und Geistesträgheit verkommenden Andreas tut Landor alles Mögliche, um ihn dramatisch erträglich zu machen. Seine Hauptmängel werden Erziehungsfehler. Der lenkbare, gutherzige, muntre Junge, der ein geschickter, eleganter Reiter ist, wird zu einem Wesen, für das eine überlegene Frau sich erwärmen kann (an Forster, 12. Oktober 1838). Petrarca verglich das jugendliche Königspaar zwei Lämmern inmitten einer

Schar von Wölfen — den wilden Ungarn. Spielerisch hat der weiche Süden den unreifen Andreas umfangen. Er entfernt sich von seinem geistlichen Vormund, dessen willenloses Werkzeug er war, und wird dadurch sein Opfer.

Dieser Mönch ist der Held des dritten Dramas, *Fra Rupert*. Er war als kolossale Verbrechernatur im Stile Richards III., zum dämonischen Träger der dreiteiligen Gesamttragödie bestimmt. Aber seiner Niedertracht fehlt die elementare Leidenschaft. Die Drahtfäden, an denen der Dichter eine Unmenschlichkeit nach der andern in Gang setzt, liegen überall offen zu Tage und nehmen der Gestalt das Hinreifsende, Beherrschende. Das Übermafs seiner Ungeheuerlichkeiten, das schliefslich selbst seine verantwortungslose Seele erdrücken mufs, wächst gleichzeitig auch dem Dichter über den Kopf. Er durchhaut den Knoten, den er nicht zu lösen vermag. Als Rupert, nachdem er all seine Mitwisser aus dem Wege geräumt, den Fruchtgenufs seiner Verbrechen gesichert glaubt, wird plötzlich das vielverzweigte Getriebe seiner Scheufslichkeiten enthüllt und er legt Hand an sich.

Als Charakteristiker hat Landor seit dem *Julian* ein wesentliches zugelernt. Rupert ausgenommen, sind die Gestalten der Trilogie in menschlichem Mafs und Zuschnitt gehalten und entsprechen dem komplizierten Apparat des lebendigen Organismus. Dies tritt auch in den zahlreichen Nebenfiguren hervor. Da erscheint im Gegensatz zu der hoheitsvollen Giovanna ihre von der Anmut holdesten Leichtsinns umflossene, vielgeneckte Schwester, Boccaccios Fiametta, und neben dem phantastischen Schurken Rupert der „historische Charlatan“ Rienzi. „Er wird Sie in bezug auf Kraft nicht enttäuschen“, schrieb Landor an Forster (12. Oktober 1838). „Ich stelle ihn als einen unvollkommenen Charakter dar. Das war er.“ In Wirklichkeit dient er ihm als Exempel für den demoralisierenden Einflufs unumschränkter Macht. Sie ist ihm zu Kopf gestiegen und hat die Klarheit seines Urteils getrübt. Nicht die Gerechtigkeit, die Herrschsucht bestimmt seinen Standpunkt. Landors demokratische Gesinnung läfst sich keine Gelegenheit der Meinungsäufserung entgehen. Mufs doch selbst Giovanna ihrem Herzensaufschrei, sie wolle den Frieden mit ihrem Blut unterschreiben, den Nachsatz hinzufügen: Aber Blut aus königlichen Adern unterzeichnet niemals Frieden.

Als geschlossene Komposition steht unter Landors Dramen *The Siege of Ancona* (Die Belagerung Anconas, 1846) zuhöchst. Quelle: Buoncompagno Fiorentinos *Liber de Obsidione Anconae*, Sismondis *Histoire des Republiques* entnommen. Zugleich stellt es Landors künstlerische Eigenart der aufs äufserste getriebenen Knappheit, des bewufsten Hinarbeitens auf schlichte Kraft ins Übermafs gesteigert dar. Das Ziel des Dichters scheint nicht Darstellung von Handlung, in der sich der Kreislauf warmen menschlichen Geblüts äufsert, sondern einer einzigen Leidenschaft: des heroischen Patriotismus. Landor kehrt damit zur Heldentragödie zurück, von der die Neapolitanischen Historien eine Abschweifung ins Romantische bedeuten. Die Hochspannung dieser einen Leidenschaft als ausschliefslicher Triebkraft beeinträchtigt die Illusion lebendigen Menschentums. Die Gestalten treten nicht in körperlicher Rundung hervor und bewegen sich nicht mit natürlicher Gliederfreiheit. Da sie sämtlich auf eine Tonart gestimmt und nur durch Abstufung unterschieden sind — Vaterlandsliebe bis zur Selbstvernichtung, gepaart mit höchster persönlicher Würde — besitzt das Drama absolute Einheitlichkeit, die allerdings von Einförmigkeit nicht frei ist. Die Tugend findet ihren Lohn. Im äufsersten Augenblick standhaft ausharrender Not kommt Entsatz. Die edelste Tochter des heldenmütigsten Vaters findet den Geliebten, dem ihr Herz selbst angesichts des unentrinnbaren Todes Treue gehalten, ohne zu wanken. Landor behauptete, in der ganzen Geschichte Italiens, die römische mitinbegriffen, keinen gewaltigeren Vorfall zu kennen als diese Belagerung Anconas.

Zwölf Szenen eines Kleopatradramas, *Antony and Octavius*, bewegen sich um Cäsars und Kleopatras prächtigen Knaben Cäsarion, der von den römischen Machthabern aus feiger Angst getötet wird, ein zweiter Prinz Arthur, dessen Vorbild unverkennbar ist. Landor gibt sich Mühe, Shakespeare nicht ins Gehege zu kommen, mufs aber die Unmöglichkeit dieses Bestrebens einsehen, und steht wahrscheinlich deshalb von dem ganzen Unternehmen ab.

Ein Dramengerippe, *Ines de Castro*, ohne alles blühende Fleisch der dichterischen Ausgestaltung, ist gleichwohl von Interesse durch den in besondere Nähe gerückten Vergleich mit Landors Kraft auf dem wahren Gebiet seiner dramatischen

Betätigung, dem der *Phantasiegespräche.* Er hat denselben Stoff — und zwar früher (1828) — in dem Gespräch *Ines de Castro, Don Pedro and Dona Blanca* behandelt. In dieser einen Szene werden die Gestalten durchsichtiger, der Umrifs schärfer, die Hintergründe tiefer und die Ausblicke ahnungsvoller als in der Tragödie. Landor wufste es, dafs er „mehr Dramatiker in Prosa als in der Dichtung“ sei (an Browning). Eine ganze Reihe einzelner dramatischer Szenen geht unvermerkt in *Gespräche* über. Sie sind Gespräche in Jamben (*The Coronation*: lebhafte, derbe Volksszene, ohne andern Gegenstand als Darstellung der Menge, des bunten Haufens; *Walter Tyrrel and William Rufus*: Gegenüberstellung des tüchtigen Mannes und des aufgeblasenen Despoten — mit trefflichem Zeitkolorit; *The Parents of Luther*: Vorbereitung des behaglichen Ehepaars auf die Geburt des Sohnes, der ein Grofser werden soll, mit manchem gutmütigen Seitenhieb auf das Luthertum. Schliefslich ein im Schillerschen Geist gehaltener schöner Dialog *Joan of Arc and her Judge*: die Jungfrau, halb kindlich-schlicht, halb von heroisch-prophetischer Gröfse, von ihrem englischen Richter grundlos verurteilt.

4.

Von den Gesprächen in dramatischer Blankversform unterscheiden sich zwei Werke durch ihren bedeutenden Umfang und ihre Prosafassung: *The Citation of William Shakespeare* und das *Pentameron.*

The Citation and Examination of William Shakespeare, Euseby Treen, Joseph Carnaby and Silas Gough, Clark, before the Worshipful Sir Thomas Lucy, Knight. Touching Deer-Stealing, on the 19th Day of September in the Year of Grace 1582 (Vorladung und Verhör von William Shakespeare, Eusebius Treen, Joseph Carnaby und Silas Gough, Kaplan, vor dem hochlöblichen Herrn Thomas Lucy, Ritter, wegen Wilddiebstahls. Am 19. Tage des Septembris im Jahre des Herrn 1582) 1834. In seiner Shakespeareehrfurcht — „Shakespeare ist nicht unser Dichter, sondern gehört der Welt, darum über ihn kein Wort“, schreibt er einmal an Browning — zittert er vor seiner Kühnheit, ihn auf die Szene zu bringen (an Southey). Gleichwohl packt er sein Thema, das ihn offenbar nicht losläfst, beherzt und sicher an. Da niemand in der Lage ist,

die Porträtähnlichkeit zu beurteilen, genügt es, die Überzeugungskraft der gewinnenden Gestalt festzustellen. Dieser Prachtschlingel, ein wenig in der Art des Prinzen Heinz, munter, beherzt, unverlegen, nicht sentimental, zu einem Schelmenstreich gern bereit, vom Genius berührt, nicht unterzukriegen, könnte ganz gut Shakespeare gewesen sein. Lamb — erzählt Crabb Robinson — erklärte, die *Examination* hätten nur zwei Menschen schaffen können: der, der sie geschrieben hat, und der, über den sie geschrieben wurde. Obwohl Landor Miltons Bezeichnung Shakespeares als *fancys child* und *warbler of wood-notes wild* tadelt (*Milton and Marvel*, 1862), läfst er dennoch dem jungen Shakespeare von seinen Anklägern etliche, natürlich von Landor herrührende Gedichte aus der Tasche ziehen, die der Verklagte nicht als sein Eigentum anerkennt, weil sie nur in eigene Form gebrachte Volkslieder wären. Sein mondnächtliches Waldschwärmen und Singen mit einigen Kameraden bietet eine Handhabe für böswillige Verleumdung, deren Haupträdelsführer, der unheilige Kaplan, ihn bei Anne Hathaway ausstechen möchte. Aber Will steht wie seine nachmaligen Helden mit beiden Füfsen in der Wirklichkeit und schlägt schliefslich der ganzen Gerichtsversammlung ein Schnippchen. Am ansprechendsten ist die sichere Menschenkenntnis dargetan, in der er es nachmals allen andern Dichtern zuvortun sollte. Mit welcher Meisterüberlegenheit versteht es das Bürschlein, seinen gestrengen Gutsherrn herum und in seine Gewalt zu kriegen. Lucy, der hier unendlich besser fortkommt als in dem angeblich auf ihn gemünzten Shallow (*Heinrich IV.*), ist ein gutmütiger, beschränkter Landedelmann, dessen Steckenpferd Poesie und Theologie bilden. In beiden nimmt ihn Shakespeare Hop.' Er verwickelt ihn geschickt in weitläufige Erörterungen, versteht es, ihm in submissester Bescheidenheit durch eigenes Wissen und Können zu imponieren, so dafs darüber, sehr zum Verdrufs des giftigen Stänkerers Silas der eigentliche Zweck der Versammlung mehr und mehr in den Hintergrund rückt. Wills Belesenheit und Scharfsinn, sein spitzfindiger Witz und seine Bekanntschaften sind solcherart, dafs Sir Thomas ein Lob aus seinem Munde als Auszeichnung empfindet. Der Freispruch ist ihm längst sicher, als er, des trockenen Tones satt, dem endlosen Verhör an einem heifsen Sommertag kurz entschlossen ein Ende macht.

Der geforderte Schwur auf die Bibel, dafs er mit einer Jungfer namens Anne Hathaway nichts weiter zu tun haben wolle, verkehrt sich ins Gegenteil: „Fluch und Verderben über mich, höre ich je auf, dich zu lieben und zu ehren, meine Anne!" Und ehe noch die versammelten Ehrbarkeiten sich von ihrem Entsetzen erholt haben, hat er die Bibel in weitem Schwung zum Fenster hinausgeworfen, ist hinausgestürzt und sprengt auf dem Rotfuchs seines Vaters davon.

Zum Herausgeber des Berichts (1599) macht Landor den gutmütigen Protokollführer Ephraim Barnett, der während der ganzen Verhandlung für Shakespeare Partei ergreift. Der wunde Punkt der *Citation* ist ihre Länge. Weder der Spafs der Situation, noch der Witz des Gespräches reicht für einen ganzen Band. Der Scherz schwimmt in vereinzelten Fettaugen an der Oberfläche dieser in zu tiefer Terrine servierten Suppe. Der geniale Junge Shakespeare artet schliefslich in einen Schwätzer aus.

The Pentameron, or Interview of Messer Giovanni Boccaccio and Messer Francesco Petrarca, when said Messer Giovanni lay inferm at his villetta hard by Certaldo, after which they saw not each other on our side of Paradise: showing how they discoursed upon that famous Theologian Messer Dante Aleghieri, and sundry other matters. Edited by Pievano Domenico Grigi. 1836. (Unterredung Messer Giovanni Boccaccios und Messer Francesco Petrarcas, als besagter Messer Giovanni in seinem Landhäuschen bei Certaldo krank daniederlag, worauf sie einander diesseits des Paradieses nicht wiedersahen. Darin gezeigt wird, wie sie über den berühmten Theologen Messer Dante Aleghieri und etliche andre Gegenstände gesprochen. Herausgegeben vom Pfarrer Domenico Grigi.) Für den Erlös des Werkchens in englischem Geld will der fiktive Herausgeber eine Glocke für seine Kirche kaufen, ein Hieb auf die Ausbeutung englischer Gäste in Italien. Den Hauptinhalt der fünftägigen Gespräche bildet Dantekritik, die es nicht nur wagt, Blöfsen schonungslos aufzudecken, sondern die nach ihnen fahndet. Petrarca ist dabei der angreifende Teil. Er hält *Inferno* und *Purgatorio* für eine Reihe von Satiren. Diese Ansicht spricht Landor mehrmals aus. Savonarola läfst er sagen, die *Divina Comedia* sollte eher *Divina Satira* heifsen. Sie habe das Feuer des Phlegeton und die Bitterkeit des Styx

(*Savonarola und der Prior von San Marco*[1])). Überflüssiges, Widersinniges wird unter die Lupe genommen. Petrarca tadelt die Häufung des Grauenvollen und findet nichts Erhabenes. Am höchsten dünkt ihm das Paradies, das Boccaccio stets unter seinem Kopfkissen hat. Landors Dantekritik entbehrt der Tiefe und des rechten Verständnisses. Sie wird darum, wie sein Urteil über Goethe oder Plato, leicht anmafsend. „Diese Männer", sagt Dowden, „bewegten sich in einer Ideenwelt, zu der er keinen Eingang finden konnte. Und so erklärte er aufs bestimmteste, es gäbe keinen." Er hat keine Sympathie für den grimmigen Florentiner, für seine eherne Gröfse und seine dunkle Allegorie. Er legt den Mafsstab klassischer Kunstregeln an ihn und versäumt es, ihn aus seiner Zeit heraus zu beurteilen und zu verstehen. Seine Politik findet er sowohl vom nationalen wie vom republikanischen Standpunkt aus tadelnswert. Ein einiges Weltreich sei eine Unmöglichkeit. Nur Dantes Mut, dem deutschen Kaiser die Herrschaft über Italien anzubieten, scheint ihm bemerkenswert. Landor kommt auf dasselbe Thema auch in seinem Gespräch *Machiavelli and Guicciardini* zurück. Überzeugender und liebevoller ist seine Kenntnis Boccaccios und der andern Frühitaliener. Wenn er die Freunde Boccaccio und Petrarca sich gegenseitig mit Anerkennung überhäufen läfst, so entspricht es seiner eigenen Meinung. Petrarca stellt Boccaccio über Dante in bezug auf Mannigfaltigkeit, Lebensfrische, Charakterwahrheit, Natürlichkeit und Anziehungskraft. Die Harmlosigkeit, die kindlich-fromme Gemütsreinheit des Decameronedichters kommt in Landors Charakteristik anmutig zum Ausdruck. Die Naivität seiner Pikanterie ist es, die ihn entzückt und Petrarcas Liebeserklärung für diesen "Dichter vom Scheitel bis zur Sohle" macht Landor selbst.

Seine genaue Kenntnis des Florentiner Volkes gibt ein anmutiges Lokalkolorit. Die Gestalten leben ihm bis in ihre kleinen äufserlichen Eigenheiten. Petrarca hat eine freundliche Stimme und eine weiche, fette Hand. Der sterbende Boccaccio fühlt sich als Genesender. Er hat eine Vision Fiamettas, und Petrarca, den er über Cicero schätzt, erzählt ihm eine Art Allegorie von der Liebe und vom Schlaf, die

---

[1]) Wheeler, 30 ff.

beide zurückstehen müssen hinter dem Tode. Nichts Schönes, nichts Herrliches lebt eigenes wahres Leben, ehe es nicht der Flügel des Todes gestreift. Am vierten Tage sprechen die Freunde über Chaucer, den höflichen, herzlichen Mann, den Landor in ihrem Bunde den Dritten sein läfst. In einem älteren Gespräch, *Boccaccio, Petrarca, and Chaucer* (1829), finden sich die drei zusammen auf dem grünen Rasenplatz vor der Kirche von Arezzo und ziehen sich dann in den Dom zurück, um in dessen kühlem Halbdunkel einander um die Wette Geschichten zu erzählen. Chaucer gibt eine Warwickshire-anekdote von einem Ritter Magnus aus dem Hause der Lucy zum besten; Petrarca ein Erlebnis in Avignon, Boccaccio eine gewürzte Neapolitanische Episode von einer eifersüchtigen und geprellten Ehefrau und ihrem ungetreuen Gatten, dem Prinzen Policastro. Doch ehe er die Kirche verläfst, in der er also unheilig fabuliert, vergifst er nicht, die Kniebeugung vor dem Altar zu machen.

Schliefslich ist unter den gröfseren Prosawerken Landors noch ein Roman in Briefen: *Pericles and Aspasia*, 1836. Haben sich in dieses eigenartige Werk auch Anachronismen und Ungenauigkeiten aller Art eingeschlichen, so ist es doch ein Denkmal von Landors umfassender Gelehrsamkeit. Und gerade weil er sozusagen aus dem Kopf schreibt, ohne Nachschlagebücher, kommt auch der poetische Geist und der künstlerische Geschmack dabei nicht zu kurz. Griechisches Leben und Denken ist ihm so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, dafs er den Reichtum der Blütezeit des hellenischen Geistes auszuschöpfen vermag, ohne die Dichtung zur Ablagerungsstätte seiner Gelehrsamkeit zu machen oder zum Katalog raisonné der Werke und Autoren des griechischen Altertums. Kaum eine grofse Persönlichkeit dieser Kulturepoche, die nicht von den Briefschreibern mit einigen Schlagworten charakterisiert oder an der Hand ihrer Werke beleuchtet würde. Immer aber ist das Urteil vom Standpunkt der Mitlebenden gefällt. Da wird über Sophokles gesprochen, den liebenswürdigsten aller Menschen, über einen noch unbekannten, aber vielversprechenden jungen Mann namens Thukydides, über Aristophanes, der häufig bei Perikles speist, von Aspasia aber für seinen heimlichen Feind gehalten wird, über Herodot, an den Aspasia eben einen Huldigungsbrief geschrieben hat, über

den entzückenden Frechling Alkibiades, über Sokrates, der durchaus kein solcher Sophist und Betrüger sei, wie ihn gewisse Schüler darstellen. Ein besonderer Freund des Hauses ist Anaxagoras, dessen Philosophie ausführlich zur Sprache kommt. Auch ein sentimentaler Liebesroman ist eingeflochten. Die Hauptgestalten treten kräftig hervor, Aspasia, deren Mädchenphantasie zuerst vom Ruhm und Genie des Perikles entzündet wird, entwickelt sich zu seiner Gefährtin im Sinne reinster Menschlichkeit. Bringt Perikles ein Gesetz durch, das die Kinder athenischer Väter und ausländischer Mütter zu athenischen Bürgern macht, so deutet Aspasias Jubel darauf hin, dafs er dabei an seinen eigenen kleinen Perikles gedacht haben mag. Selbst Staatsreden des Perikles werden wiedergegeben und ihre politischen Anlässe wie ihre Wirkungen besprochen. Perikles könnte sie gehalten haben, wenn auch kein überlieferter Satz in ihnen steht.

(Schlufs folgt.)

WIEN. HELENE RICHTER.

A STUDY ON EARLY MEDIEVAL YORK.[1]

I.

When the great Scandinavian settlement took place north of the Humber in 876, York became from the outset the capital of the new kingdom. There were several factors that co-operated to this result. Since the beginning of the Christian era York had been practically the capital of northern England. Having been made the station of a Roman legion with a *colonia* by Agricola in 79, it soon developed into the most important military centre of the Romans in the north, not to say in the whole of Britain. In the beginning of the fourth century it was even for some time the residence of the Emperor Constantius, who died there in 306. For a couple of centuries its ramparts afforded protection to a Romanized population, of whose civilization the soil has preserved numerous valuable relics, many of which have been brought to light and are now on view among the interesting collections of the Museum of the Yorkshire Philosophical Society. Under the continued attacks of Picts, Scots, and Angles, the Roman civilization crumbled and sank into dust. But as an Anglian town York maintained its position in the

[1]) These notes aim, in the first place, at giving a survey of the principal topographic nomenclature which existed in York in early Medieval times. In treating that material in connection with certain aspects of the history of York during the 10th—11th centuries an attempt is made to throw some light on internal conditions, the general proportion of English and Scandinavian elements — and indirectly on some features of the language — in the city during the same period. — For some valuable information on various matters connected with the present study I am under great obligation to Professor F. M. Stenton, of Reading College; Dr. Maud Sellers, York; Mr. A. H. Smith, M. A., of Leeds; and Mr. G. Benson, A. R. I. B. A., Easingwold.

north. It was for a long time the capital of the kingdom of Deira and for certain periods that of the united Northumbrian kingdom. Its political importance caused it to be the scene of much of the internal dissension and strife from which Northumbria suffered in the 7th and 8th centuries. But notwithstanding those troublous times, York had meanwhile become an ecclesiastic centre. From Bede we learn that from the year 625 it was the seat of a bishop; about a hundred years later it became an archbishopric, and its bishop Primate of the North. The famous school which was founded there about the middle of the 8th century by Archbishop Egbert and was directed for many years by Alcuin, made it also a centre of learning, which it remained for a considerable time, badly as it must have suffered through the Scandinavian invasions.

From the position York had thus attained in pre-Scandinavian times, it was only natural that, when a Scandinavian kingdom was founded north of the Humber, York should become its capital. As a matter of fact it became more than that. The Scandinavian settlement in England during the Viking age culminated in the shires bordering on the Humber, in Yorkshire and Lincolnshire. No other English shire was so thoroughly Scandinavianized as these two. That is the necessary conclusion from the concordant evidence of history, place-names, personal names, dialectal vocabulary, customs and institutions. And the validity of the conclusion is by no means lessened by the fact that, in certain regions of Lancashire, Cumberland, and Westmoreland, the Scandinavians evidently formed at any rate the predominant element of the population. Now, as everybody knows, Lincolnshire formed part of Mercia and the land of the Five Boroughs. This part of the Danelaw was incorporated into the Saxon kingdom at a comparatively early date, offering as it seems considerably less resistance than the remote north. The position of Lincolnshire within this kingdom appears to have been less independent than that enjoyed by Northumbria, when the Northumbrians had definitely submitted to the rule of Wessex. From such premises it follows that York was not only the centre and stronghold of Scandinavian Northumbria; it was virtually also the stronghold of all Scandinavian England and hence the English town where we should expect the Scandinavian element

to have asserted itself longest. We shall soon see that this conclusion is corroborated by the linguistic material that forms the basis of the present study.

Such a state of things was the result not merely of the traditional pre-eminence of York. There were, besides, some circumstances that rendered the city particularly attractive to the Scandinavian invaders. In the first place there was its accessibility from the North Sea, due to its situation on a navigable river and, roughly speaking, at the limit of tidal water. From the Humber the Vikings had no difficulty in sailing up the Ouse in their shallow-draught vessels. And once in York they found themselves in a position favourable alike for defence or attack, at the confluence of two rivers and in the centre of a network of old Roman roads: northwards to Corbridge on the Tyne, to Carlisle and Hadrian's wall; southwards via Tadcaster to Chester and to southern England, which could also be reached by Ermine Street through Lincoln; eastwards a road led through Malton probably to some place on the North Sea or not far from it. There is every reason to believe that the excellent strategic position of the city was fully appreciated by the warlike invaders. Add to this that York is situated in the middle of an exceedingly fertile district, and it will be readily seen that the city offered considerable advantages to an invading army who wanted a centre for their settlement in a foreign country.

The leader of this organized settlement in Yorkshire was Halfdene, the chief of the victorious Viking army and the first of the line of Scandinavian kings or rulers who resided at York for the next three-quarters of a century and subsequently, at intervals, even down to the Norman Conquest. From the historical evidence that has come down to us it is clear that he was Danish; so were apparently his followers or, at any rate, the bulk of them. His successor Guthred (Cnut), who was a Christian and on his death in 894 was buried in the 'high church' at York, was, as it seems, also of Danish extraction. The internal condition of the city during the period from Guthred's death to the middle of the next century is extremely obscure. The only thing we can tell from the often conflicting evidence of early sources — chiefly Irish annals — is that the kingdom of York or Northumbria was in turn

in the hands of various Scandinavian princes or chieftains, most of whom came from the Viking colonies in Ireland. Some of these rulers seem to have reigned only for a couple of years or oscillated between York and Ireland; others were only under-kings or earls under a Scandinavian king or, in some cases, under Wessex. Whether they originally came from Denmark or Norway is often a most puzzling question. Their names throw little or no light on this point, since the Scandinavian countries had practically the same personal nomenclature during that early period. It appears that some of them were Danes; others were undoubtedly Norwegians, the best-known of those being Rægnald (died 921), Anlaf Sitricson (Cwaran), and Yric (expelled in 954). If we bear in mind that the Viking colonies in Ireland of the 9th and 10th centuries were founded mostly by Norwegians, it seems beyond all doubt that during the Norwegian rule at York numbers of Norwegians found their way into the city and the surrounding country. There is some indirect evidence of this in early sources. Rægnald, who seems to have reigned at York for a few years about 920, is called in Irish annals King of the White and Black Gaill, in other words the Norwegians and Danes of Northumbria. The Winchester Chronicle tells us sub anno 924 that Eadweard was 'chosen as father and lord' by the Northumbrian peoples, whether English, Danish, or Norwegian. Furthermore, the poem inserted under the year 942 in the Chronicle has something to say of what the Southumbrian Danes had to endure from the Norwegians. The latter designation apparently includes both the Norwegians who had settled in Northumbria, and those who had joined stray raiding parties of Vikings.

From 954 till the Norman Conquest, Yorkshire (Deira) was ruled by its own earls, nominally under the suzerainty of Wessex. Judging from their names, some of these earls were of Scandinavian descent (Thored, Yric, Siward, Tostig), while others were English (Ælfhelm, Aldred, Oslac, Uhtred). We have good reason for assuming that during these hundred years there was a certain amount of immigration into York and the shire from Denmark and Norway. Apart from that, this was the age of amalgamation, when the two races were intermarrying, interbreeding, and gradually fusing into one

nationality. Of some interest, in this connection, are the names of the York moneyers of the period, especially under Æthelred (979—1016) and the succeeding monarchs. Among those of Æthelred's reign we find good old English names like *Eadric, Eadstan, Goldwine, Leofric, Wulfstan*, and unmistakably Scandinavian ones, such as *Farman, Fastulf, Ascetel, Ouðgrim, Stircol, Ulf.* At a rough estimate it may be said that these representatives of the two nationalities are almost equal in number. Nevertheless, as we shall soon see from the material dealt with below, the Scandinavian element in the city must have predominated in importance, in influence, and for some time even in numbers.

In spite of strife and unrest, the city was flourishing and growing into a large and prosperous commercial centre. We are offered a glimpse of its prosperity in a passage occurring in Vita Oswaldi Archiepiscopi Ebor. (printed in J. Raine, Historians of the Church of York and its Archbishops) which tells that about the year 1000 York was '*metropolis totius gentis Northanimbrorum*' and '*mercatorum gazis locupletata, qui undique adveniunt, maxime ex Danorum gente*'. With this statement should be compared the brief description of York in the 11th century which is given in Higdens Polychronicon. The passage is worthy of attention, even though its terms are not a little exaggerated. In Trevisa's translation it runs as follows: '*York is a grete citee in eiþer side of þe water of Ouse, þat semed as faire as Rome, forto þat the kyng of Engelond William Conquerour hadde wiþ brennynge of fuyre defouled it and þe contrey aboute; so þat a pilgrym wolde now wepe, and he seigh it, ȝif he knewe it ar he wente out.*'[1]) Of the exact size of the city at that time, its administrative divisions, and the number of its inhabitants, we possess very little knowledge. Some conclusions on these matters may, however, be drawn from the information supplied half a century later by Domesday Book, to which we now pass on.

II.

In the time of Edward the Confessor, says Domesday fol. 298, there were at York six shires or wards (*VI scyre*),

[1]) Ranulf Higden's Polychronicon, Rolls Series, II p. 63.

besides the shire of the Archbishop. One of these shires had subsequently been spoiled for the castles (*uastata in castellis*), that is to say for the two castles erected by the Conqueror. One of them was on the west bank of the Ouse at the south-east corner of the ramparts, and was later known as The Old Baile. The other was built on the opposite side of that river, on the peninsula between the Ouse and the Foss and in the place where York Castle stands at the present day. It was apparently for the erection of this castle that the before-mentioned shire was cleared. In five shires there were (viz. in the time of the Confessor) 1418 inhabited houses (*mansiones hospitate*); but, says Domesday, 540 dwellings are so empty that they render nothing at all. It is easily understood how terribly the city must have suffered from the fire caused by the Norman garrison in 1069 when they were besieged by the united forces of Vikings and Northumbrians. Most of those 'empty houses' were certainly little short of ruins. In the Archbishop's shire, west of the Ouse, there were in King Edward's time 189 inhabited houses; at the time of the survey they had been reduced to a hundred, besides the court of the Archbishop and the houses of the canons. From these figures it appears that about the middle of the 11th century the city contained 1607 inhabited houses, to which should be added those belonging to the Church, and the dwellings that once stood in the wasted shire. Supposing there were in all about 1800 inhabited houses, we should arrive at a total figure of about 9000 people in the city proper. At the time of the survey that number had probably decreased by at least one third. The approximate figure of 9000 seems plausible enough, if compared with the total of the population according to the poll-tax returns three centuries later, in 1377. These give a population of about 13500 persons, and it should be remembered that the city was then in a flourishing state.[1])

Of the situation and extent of the several shires or wards we have very little precise information in early sources. The Archbishop's shire was the district west of the Ouse just referred to, in which much land had been presented to the

[1]) As for this latter figure cf. M. Sellers in Yo. Mem. Book I, Introd. p. III, and vol. II, Introd. p. II f.



Church long before the Scandinavian invasion;[1]) the same dignitary seems besides to have held a third part in another shire, which may have comprised the district round the Minster. In his shires he enjoyed great privileges, which are clearly defined in a remarkable document entered in the Great White Register of the Minster; the date of this document has been assigned to about 1080.[2]) — The shire that was wasted for the castles must have lain round the present-day castle and immediately north of it. Adjoining that shire on the north side lay a fourth, whose name, it is true, I have not come across in the earliest documents; it is, however, well authenticated in later sources and is undoubtedly of very ancient date. It was called *Marketskire*, which spelling is found in the Patent Roll of 1303 and several times in early 14th century records included in the Register of St. Leonard's (fol. 158b, &c); cf. ibidem *Marketskyre* fol. 158b, 159 (in a contemporary hand in the margin: *Marketskyre alias fflesshamelles*); *Marketskire* fol. 174f. (A. D. 1337; the contemporary marginal heading has *Marketskire alias pauimentum*). The form *Marketskyre* occurs, besides, in the Close R. of 1332 and in the original City of York charter H. 1A. (A. D. 1375). From the context and the allusions to the Shambles and the Pavement we may safely infer that the Market shire was situated — as is moreover implied by the name — near the Square (Thursday Market), and thus embraced practically the central part of the city. The spelling *-skire* or *-skyre* is most noteworthy, being due to Scandinavianising of the native word, OE. *scīr*, in the sense of a ward.[3]) It may be pointed out here that the native form is recorded in the above-mentioned document of about 1080, which speaks of *biscopes scire* and *kynges scire* in the city. Now the spellings of this document are frequently those of the fifteenth century, during which it was entered in the register, so it is possible that *scire* was substituted for an original Anglo-Scandinavian *skire*.

[1]) This is attested, inter alia, by the name Bishophill here, for which see below, p. 361.

[2]) Printed by F. Liebermann in the Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen CXI, 278; cf. the Yorkshire Archæological Journal XVIII, 412—16.

[3]) Another instance of the same kind of Scandinavianizing is represented by the name Skyrack (wapentake) in Yorkshire, for which see H. Lindkvist, Middle English Place-names of Scandinavian Origin, p. 77f.

Out of the remaining three shires one must have been identical, in some part at least, with the area that in the 16th century went by the name of Walmgate Ward,[1] in other words the district on the east bank of the Foss round Walmgate and Fishergate. This identification is supported by the context in which Walmgate occurs in the document of about 1080. The street and suburb called Bootham — this name will be discussed below — probably formed the nucleus of a second one. Lastly, the third one may have been formed, as Mr. G. Benson suggests,[2] by the area east of Fossgate and between the river Foss and Goodramgate. Yet I am not convinced that in the 11th century this portion of the city was built upon and inhabited to such an extent as to necessitate the formation of a separate shire; so on the whole this question had better be left open.

Whereas we are much in the dark about the old city shires and the names that may once have been attached to them, we possess some information of a few smaller districts or localities of a similar kind. Among the city records there is an original deed, catalogued as H. no. 1, and dated May 13, 1313, which conveys a piece of land described as '*iacentem iuxta ecclesiam Christi in Conyngesgarth in Civitate* ...' to '*Michaeli de Knapton carnifici.*' In the Register of St. Leonard's fol. 109b we read in the text of *cimiterium Sancte Trinitatis in Cunyegard*, while the heading has *in Coninggarth in Ebor.* And a document printed in the York Memorandum Book p. 121 (1379) speaks of *parochia de Cristkirk in Conyngesgarth.*[3] The mention of the church — nowadays called Christ Church, King's Square; formerly also called Holy Trinity Church, King's Court — enables us to locate the place named *Conyngesgarth,* which was evidently somewhere near King's Square. The name in itself is of extraordinary interest: it is identical with the OWScand. *konungsgarðr* 'the king's house or residence', a name which, according to Fritzner's dictionary, is found in many old Norwegian towns.[4] *Conyngesgarth* must

[1]) See, for example, the Subsidy Roll for York and Ainsty in the 15th year of the reign of Henry VIII.

[2]) York I, p. 62.

[3]) Cf. the same form in the Fine Roll of 1312, and in the Patent Roll of 1328: *Cristeskirke in Conyngesgarth.*

[4]) Cf. early Dan. *konningsgaardt, kongsgard* 'royal demesne' (Kalkar).

thus originally have denoted the residence of the old Scandinavian kings of York, which in all probability was previously that of the Deiran or Northumbrian monarchs. It has been suggested by some authorities on York that this residence or palace occupied the site where once stood the Praetorium within the ancient Roman fortress, close to King's Square. That is, however, a mere conjecture, as nothing definite can be said about the position of the Praetorium.[1]) The royal residence was probably in ruins long before the Norman Conquest, yet its name must have survived till late in the Middle Ages. As time went on, it came to be used also of a certain area just south of the original place, as we may gather from a 15th century document inserted in the York Memorandum Book II, p. 220), which mentions *parochia ecclesie Sancte Crucis in Conyngarth*, the present church of St. Crux, Pavement.

The earls of York do not seem to have resided in the royal palace in the centre of the city. They lived, presumably, in a place situated at the NW. end of the city outside the Roman wall and bounded on two sides by Bootham and the Ouse. Some scanty information about this place has been preserved in the brief comments of the Chronicle on the death of the mighty Earl Siward of Northumbria, who was destined to become such a prominent figure in several Viking tales or sagas.[2]) Sub anno 1055 the Chronicle (Cott. Tiber. B1) says: *'On þysum geare forðferde Siward eorl on Eoforwic. ⁊ his lic lið binnan þam mynstre æt Galmanhó. þe he sylf getimbrade Gode to lofe. ⁊ eallum his halgum'.* In the version of MS. Cott. Tiber. B IV the same passage runs: *'. . . æt Galmahó. on þam mynstre. þe he sylf let timbrian ⁊ halgian. on Godes ⁊ Olafes naman'.*[3]) Earl Siward was thus buried in the church or abbey he had founded and caused to be dedicated to St. Olave, the Norwegian king and martyr. On the Conquest the church passed into the

---

[1]) Cf. G. Auden, A Handbook to York and District, p. 26; G. Benson, York I, pp. 26, 53. Mr. Benson says that the site of the SW. gateway of the palace retains the name of King's Court.

[2]) For these sagas see A. Olrik, Siward Digri of Northumberland, in Saga-book of the Viking Club VI, p. 212f.

[3]) Cf. in Florence of Worcester (ed. Thorpe): *'Siwardus dux Northanhymbrorum Eboraci decessit, et in monasterio Galmanho, quod ipse construxerat, sepultus est.'*

hands of Alan the Red, Earl of Richmond; he made it over, together with some adjacent land, to Abbot Stephen, who founded a new monastery on this site, using the old church of St. Olave as the Abbey church. When, in 1088, King William Rufus was at York, he considerably enlarged the donation of Earl Alan, and in the next year laid the foundation stone of another monastery, which was dedicated to the Blessed Virgin and became the important establishment known as St. Mary's Abbey.[1]) The name of St. Olave was retained for the church, which still remains, although there cannot be much left of the original building.[2])

We may venture the supposition that the residence of Earl Siward and perhaps other earls of York was somewhere near the place now under consideration. Such a view is supported, in some measure, by the existence of an old local name, *Earlesburgh*, which seems to have clung to the same place, or a part of it, for several centuries. Drake, who printed his imposing work on York in 1736, observes in his description of Bootham[3]): 'The breadth of it is from an antient stone wall, which encloseth a court here, called *Earles-burgh*, where the monastery of St. Mary was afterwards seated, to a ditch called Kenyngsdyke, which encloseth the suburbs on the other side.' A little further on (p. 258) Drake states that the street in Bootham known as Marygate was 'more antiently' called *Earlesburgh*. The name *Earlesburgh* was, then, in use as late as the 18th century. It should be readily admitted that it is impossible to prove that this place derived its name from the old pre-Conquest earls of York. Still it is hard to see how the name could otherwise have arisen, and it seems most tempting to assume that it really embodies

[1]) For additional details about St. Mary's Abbey cf. J. Raine, The Founding of St. Mary's Abbey and St. Leonard's Hospital, York, and J. Solloway in Auden's Handbook, p. 141 f.

[2]) The church is mentioned as *ecclesia Sancti Olavi* in William's charter of confirmation of his gifts to St. Mary's. For some interesting notes on memories of the worship of St. Olave in different parts of England (Suffolk, Cornwall; parish churches dedicated to the saint in Exeter, Chichester, Chester, London, &c.) see F. Metcalfe, Passio et Miracula Beati Olaui, Oxford 1881, Introduction p. 33 ff.; cf. also A. Bugge in Transactions of the Royal Historical Society 1921, p. 192.

[3]) Eboracum, p. 256.

some ancient local tradition with a certain amount of truth in it.[1])

The natural situation of the place was no doubt favourable for a building of the kind implied. If our supposition is true, the residence must have occupied some portion of the rising ground which adjoins the church of St. Olave, within the space that is now covered by the Museum Gardens. In any case there cannot be any doubt that this was the spot indicated by the name *Galmanhô.*[2]) The name in itself is of some interest. Its first element is the OWScand. man's name *Galmann*, which is quoted by Lind from Iceland at the middle of the 12th century; it is a remarkable fact that it also enters into *Galmanlith*, the name of a gate at the farther end of Bootham, in the same region of the city. The second element of *Galmanhô* would seem to be OE. *hōh* 'a projecting ridge or piece of land', although it might also be thought to represent an original OWScand. *haugr* 'hill, barrow', since these two words are extremely difficult to distinguish from each other in compound place-names. In either case the etymology goes well with the actual local conditions.

From the NW. gateway in the city wall led an ancient Roman road to Aldborough (Isurium), whence it continued to Corbridge on the Tyne. Just outside the wall there had arisen, along this much frequented road, a kind of suburb, the present-day Bootham, from which the gateway took its name Bootham Bar. It is possible that houses were built in this place already in Anglian times. But the name itself is Scandinavian in form, which seems to imply that the suburb grew up after the arrival of the new settlers, if we do not prefer to assume that it was re-named by them. As is it a most interesting name, from several points of view, I here subjoin a list of the earliest spellings on record:

---

[1]) Earl Siward seems to have been associated, by popular tradition, with a pre-Conquest mound or tumulus near the SE. end of the city, which is called Siward's Mount, or according to the Ordnance Survey map, Siward's How. For a description of it see G. T. Clark, The Defences of York, in the Yorkshire Archæological Journal IV, p. 1 ff.

[2]) It should be mentioned that this name was written *Galmou* in William's charter of confirmation of the gifts and possessions of St. Mary's, but that cannot be the original form, as the charter is preserved only in later, 13th and 14th century, transcripts.

Buthum E. Yo. Ch. 260 (c. 1150—61), 261 (1170—84), 262 (1180—1201), 163 (1190—94); *Buthum, Buthom* 12th century Cart. S. Leon. passim; *Bouthum* E. Yo. Ch. 264 (1145—61), 266 f. (1170—90), 1376 &c. Yo. Mem. Book; *Butham* E. Yo. Ch. 265 (1150—61), *Budum* ib. 271 (1150—61); *terra de Bouthum* (2 ><), *Johannis de Bouthun* 1275 Dugdale, Monast. VI, 3, p. 1193.

The etymology is obvious. It is the dative plural of the distinctly OWScand. word *búð* 'a temporary dwelling, booth, hut' (ODan. *both*, Swed. *bod*).[1] Perhaps the name originally referred to the herdsmen's huts and cattle sheds which are said once to have stood here. The fact is that in the Middle Ages there extended outside Bootham the extensive forest of Galtres, of which next to nothing remains in our own days, as the whole area has been brought under cultivation. But as late as the end of the 13th century the forest reached up to the very walls of the city, if we may interpret literally the perambulation made in the 28th year of the reign of Edward I; it is said here of the forest: *Incipit ad pedem muri civitatis Ebor.*[2] — On the other hand, it is perhaps more probable that *búð* in *Buthum* had the same meaning as in the commonly used expression *farmanna búðir* 'merchants' booths'. There is one argument that has often been adduced in support of an explanation to that effect. Bootham was in early Medieval times a vill or burgh belonging to the abbot and convent of St. Mary's, and its limits and bounds were, from their proximity to the city, the occasion of frequent disputes between the abbot and the Corporation.[3] The abbot and monks held a fair 'in free burgage' in Bootham, and if we may trust Drake, a hamlet of booths was regularly erected here on that occasion; hence the name. If this statement is correct, the name must have arisen some time at least after 1089, the year of the foundation of St. Mary's Abbey. When the right of holding the fair was granted is a thing I have not been able to find

---

[1]) This name had a parallel in Medieval Leicester, where there was a place called *le Bothom*, from the ODan. form *both*. It is mentioned in M. Bateson's Leicester Records II, 400 (1362).

[2]) Quoted from Drake, Eboracum, p. 255.

[3]) Cf. R. Davies, Walks through the City of York, p. 6; Hargrove, p. 572; Sheahan & Whellan p. 352. — Some remarkable cases in point are preserved in the Patent Roll of the year 1334.



out. There is nothing about it in the two royal charters confirming the possessions, gifts, and privileges of the monks of St. Mary's which were issued respectively by William Rufus about 1090 and by Henry II in 1156.[1]) It might be argued that that right was not expressly mentioned but may have been implied by one of the general phrases about various privileges that occur in these charters; yet such a possibility seems out of the question. But if nothing was known of the fair in the reign of Henry II, then Bootham could not possibly have derived its name from the 'hamlet of booths' of that fair. The probability is that *farmanna búðir* were put up here at a very early date in pre-Conquest times and that the locality was then called *Buthum* by the Scandinavian inhabitants of the city.[2])

The assumption that Bootham, which is contiguous to the central and oldest part of York, goes back to such an early period appears even more well-founded when we consider the probable age of another suburb, Layerthorpe. It is situated across the river Foss, consequently extra murum, and much farther away from the centre than Bootham. Originally a village, it was virtually a suburb of York at the time of the Conquest. The earliest spelling of Layerthorpe occurs in the document of about 1080 which was spoken of above; it states that the Archbishop had certain privileges and legal titles in *Legerathorp*. Other forms of the name that I have noted are: [*Raimbaldus sacerdos de*] *Leirthorp* 1161—84 Brit. Mus. Stowe ch. 444; *Layrthorp, Lerthorp* Cart. S. Leon. fol. 146 &c.; *Lairthorp* 1220 Yorkshire Feet of Fines; *Leyrthorp* Gray's Reg. 82 (1238), 1280 Patent R.; *Layrethorp* 1280 Pipe R. (cf. Yo. Mem. Book p. 123); *Leirthorp, Lairthorp* 1332 Rievaulx Ch. p. 298; [*Stephen de*] *Lairtorp* Fountains Ch. p. 274, &c. — The former element has been derived by Drake, Sheahan and Whellan, and others, from OE. *leger* 'lying-place, layer', on the ground

1) Printed by W. Farrer in Early Yorkshire Charters, pp. 264 f., 269 f.

2) Since writing the above I find that in 1318 the abbot and convent of St. Mary's were granted a weekly market on Wednesday at their borough of Bootham (*burgum de Bouthum*) and a yearly fair there on the vigil, the feast, and the morrow of the Nativity of St. Mary. This charter was subsequently cancelled by order of the king, because 'it was granted to the injury of the city of York' (Calendar of Charter Rolls 1318, p. 407).

that the place was very near Galtres Forest, which was 'tenanted by the hare, fox, wild boar, red deer and wolves'.[1]) It is possible that their explanation is right, but the earliest recorded spelling points rather to derivation from OWScand. *leiri* or *leira* 'a clayey or muddy bank or shore, a loam-field'. As a matter of fact this etymology agrees well with the clayey ground of the banks of the river Foss, on which Layerthorpe stands. The surface soil here consists for the most part of boulder clay, or other kinds of clay, as the reader will find from a glance at Mr. G. Benson's geological sections through York.[2]) A little further up the river there are large brickworks.

The derivation of Layerthorpe can hardly be discussed without paying some attention to another local name which is apparently connected with it in some way or other. I refer to the name *Leirfordbrigende* 'the end of Leirfordbrig', which crops up in the Patent Roll of 1341 and contains the earliest representative of the present-day Layerthorpe Bridge. This was in the Middle Ages the only bridge that led across the Foss between the suburb and the city proper. Although *Leirford* is not recorded in writing until nearly three centuries after Layerthorpe, there can hardly be any doubt that *Leirford* is the earlier formation of the two. It is at any rate to be expected that the ford was named earlier than the village or suburb that in course of time grew up on its bank. Considering what has just been said about the geological condition of that bank, it seems pretty obvious that the ford took its name from the clayey ground there. This, again, provides some evidence for the truth of the new derivation of Layerthorpe that was proposed above, as the first element must clearly be the same word in both names.

The second element of Layerthorpe, OScand. *þorp*, probably meant here 'a smaller village due to colonisation from a larger one', which sense is well evidenced in ODan. place-names of a similar kind. In this case the 'larger village' would seem to be the city itself. In the same way we may have to interpret Clementhorpe, in the early Middle Ages the name of

1) Benson, York I, p. 34.

2) Ibid. p. 1.



a village on the west bank of the Ouse (just south of the Bishophill district) which subsequently coalesced with the city. It occurs as *Clementesthorpe* in the document of about 1080 (cf. *Clementhorp, Clementesthorp* 12th cent. E. Yo. Ch. 215, 217), and took its name from the patron saint of its ancient church and Benedictine nunnery. Similar *þorp*-names exist a mile or so south of York on the river Ouse, including Middlethorpe and, beyond it, Bishopthorpe. This is an old village, the manor and palace of which are still held by the Archbishop of York. As is well known, the place was purchased at the middle of the 13th century by Archbishop Gray, who erected the palace there and granted it all to the Dean and Chapter of York; it then became the residence of the successive Archbishops of York. In the deeds relating to this grant, which are printed in J. Raine's edition of Gray's Register p. 192 f. (1241), the place is called only *villa de Thorp* or *Thorp Sancti Andreæ*.[1])

Between Fossgate and Layerthorpe there were in Medieval times two descriptive names referring to the nature of the ground. The region surrounding Hungate was called *in Marisco* E. Yo. Ch. 297 (1190—1200) or *Mersch* a. 1180 Whitby Ch.; from OE. *mersc* 'a marsh'. This land had apparently at some time or other been reclaimed from the river Foss.[2]) To the NE. of the 'Marsh', along the same river, was another district represented at the present time by the street-name Peaseholme Green. ME. spellings are: *in Peseholme iuxta pontem de Layrthorp* Cart. S. Leon. fol. 150 (13th century?), *Peseholm* 1376 f. Yo. Mem. Book. It is a hybrid name, compounded of ME. *pese* 'peas', and OWScand. *holmr* (*holmi*) 'an islet', which has been adopted in NE. dialects as *holm* 'a piece of low-lying ground by a river or stream'; this is apparently the meaning of the word in the present case.

---

[1]) G. Benson (York I, p. 52) states that during the 'Danish' period the richer merchants of York had their country homes at Copmanthorpe, about three miles SSW. of the city. I have found no documentary evidence in support of this statement, which seems to be based merely on the fact that the name contains the OWScand. word *kaupmaðr* 'a merchant'. Cf. on this word Lindkvist, op. cit. p. 146 f.

[2]) A street in this neighbourhood called *Mersk Street* is mentioned in the Cal. of Patent Rolls of 1303, being identical with '*in vico de Merske*' in the inquisition of the same year.



North of *Peseholm* and outside the wall was *le Jubiry* 1380 Yo. Mem. Book p. 153—54, 'the biry or borough of the Jews'. As Jewbury the name is still in living use. As for the element *-biry* here, it must have signified 'a portion of the city lying outside the wall, a suburb', a sense which is well instanced in Medieval records (see the NED.). This was once the burial place of the Jewish population of the city, as has been shown by R. Davies, who aptly refers to the inquisition taken upon the expulsion of the Jews from England by King Edward I in the 18th year of his reign. The document in question says expressly that the Jews of York and Lincoln held this place *'ubi sepultura eorum erat'*. There were wealthy Jews settled at York within half a century after the commencement of the Norman dynasty; for details see the valuable paper on this subject by R. Davies in the Yorkshire Archæol. Journal III, p. 147 f.; cf. also Walks through the City of York, p. 40, and the street-name Jubbergate which is dealt with below, p. 365.

Adjoining Jewbury and, like that place, extra muros was a locality (a street?) which must have been the haunt of the lowest class of Medieval society, viz. *Herlothill* 1380 Yo. Mem. Book. Drake identified it with the Barker Hill of modern times, and archly observes that it 'probably had not its name for nothing, Love Lane being contiguous to it'. I am not sure that Drake's identification is right, seeing that *le Barkerhill* is recorded already in a document of June 1, 1387 (Brown, Yo. Deeds II, p. 84), and it is most unlikely that the two names could have been used contemporaneously of one and the same place. Anyhow, *Herlothill* must have been in that neighbourhood. I suppose that *herlot* in the present case had its early ME. sense of 'vagabond, beggar, rogue'; according to the NED. it was not applied to women until the 15th century.

The local names of the enclosed district west of the Ouse, which was known as the Archbishop's shire, do not seem to have been nearly so numerous as those of the main part of the city, even though we must suspect that many of them by chance have not been preserved in early records. Some names of streets, gateways, &c. that existed here, are included in the next chapters. In this connection we may content ourselves with mentioning *Bishophille* 1361 Brown, Yo. Deeds I,

p. 187, *Bisshophill* 1431 f. ib. p. 217 &c.; it was apparently once the name of a considerable area, though subsequently restricted to the street of Bishophill. The name testifies to the rights and possessions of the Archbishop within this district and is assuredly of very ancient date. In the NW. corner is a place which during the later Middle Ages played a conspicuous part in the life in the city. It figures as *Kingestoftes* in the Close Rolls of 1227 f. and the Patent Roll of 1236, *Kingestoft* ib. 1280, *les Toftes* 1376, 1384 Yo. Mem. Book II, pp. 4, 47, *ad turrim del Toftes* 1380 ib. I, p. 152, *les Toftes* 1416 ib. II p. 53. For a long time the place was called Toft Green; it then became known as Pageant Green. This used to be a large open space of ground where the trade companies or guilds of the city kept the scaffoldings on which they exhibited their pageants and spectacles at the festival of Corpus Christi.[1] It need hardly be pointed out that the name is identical with the well-known OE. and ME. word *toft* (< ODan. *toft*, OWScand. *topt*) 'a slightly elevated or exposed piece of land, messuage, homestead'. A striking parallel to the name in itself is still found as *Kongens Tofte* in the Danish town of Nakskov, for which see H. Matthiessen, Gamle gader p. 20.

III.

The names of streets and similar localities which arose or existed in York during the Scandinavian period, broadly speaking from 876 till about 1100, yield much valuable and interesting information in an indirect way. While in later times, as far as I am aware, all new street-names were composed with -street, -road, -row, or -lane, the street-names of that early period generally terminated in *-gate*, rarely in *-strete*, and the current name for a lane seems to have been *geil*. It is most likely that the vast majority of the street-names that occur in Medieval records down to the middle of the 14th century, existed already about 1100. The only names on record before that year are found in the document of about 1080; they are *Munecagate, Walbegate,* and *Fiscergate,* which spellings are influenced by the phonetic conditions existing in

[1]) Cf. R. Davies, op. cit. p. 130.

the time of the copyist, the 15th century. Now these three streets were all outside the ancient wall, the last two being situated in the south-eastern suburb, across the Foss. But if these suburban street-names existed as early as about 1080, we are certainly justified in inferring that most of the street-names of the central parts existed, too, at that early period, even though they should happen not to be noted until the 13th or even the 14th century. — In the following pages the reader will find a list of the street-names which occur in such records as have been accessible to the present writer. It will be seen that, with a few exceptions, they contain the well-known ME. word *gate* < OScand. *gata* 'a street or road' as their last element.[1]) The earliest spellings frequently have the form *-gata*; it is doubtful, at least in some cases, whether that form represents the full Scandinavian word, or is due to Latinizing. Four early names terminate in *-strete*, which seems to represent the OE. *strēt*. Yet, on the other hand, it is quite thinkable that each of these names was, as a whole, Scandinavian, i. e. coined by people speaking a Scandinavian tongue, as there existed a corresponding OWScand. *strǽti* (OSwed. *stræte*, Dan. *stræde*),[2]) which may be reflected by this *-strete*. It should also be taken into account that out of the four names ending in *-strete* three have Scandinavian words as first elements (*Blaicastret*, *Fynkullstrete*, *Cuningesstrete*); in the fourth, *Northstrete*, the former element may be either English or Scandinavian. Whether the OScand. word had been adopted from OE. or from OFrisian is another matter, which is open to dispute; there is much that speaks for the latter alternative, seeing that Frisians took an active part in the foundation of the first Scandinavian towns.[3])

With regard to the names of lanes and alleys, which are given below in a separate section, eleven of these have the

1) For this word cf. H. Lindkvist, Middle English Place-names of Scandinavian Origin, p. LXI.

2) Cf. in Medieval Bergen, in Norway, street-names like *Langstræti*, *Skinnarastræti*, *Gullsmiðastræti*, given by Y. Nielsen, Bergen fra de ældste tider indtil nutiden, Oslo 1877. Many early Danish names compounded with *stræde* are quoted in H. Matthiessen's interesting book Gamle gader, Copenhagen 1917.

3) Cf. on this question E. Wadstein, Norden och Västeuropa i gammal tid, pp. 146, 190.

word *geil* as last element. This is a distinctively OWScand. word which signifies, firstly, 'a narrow glen or ravine'. It is well evidenced, in that sense, in OWScand. place-names and also in several English ones, all of them belonging to Yorkshire or the north-west of England;[1]) it has survived, moreover, in the dialect of Westmoreland as *gale* 'a place in the hollow of a hill'. Secondly, it means 'any narrow passage, e. g. a shaft through a hay-rick or the narrow lane between hay-ricks or houses' (Cleasby-Vigfusson); that is its meaning in the present case. The *geil*-names at York were evidently the earliest within that particular group of names.[2]) But in course of time, *geil* must have become unintelligible to the citizens; it fell into oblivion, and *lane* or *gate* were substituted for it in the ancient names that were still in use.[3])

We now pass on to consider the material in detail.

Aldewerk e. 13th cent. Cart. S. Leon. fol. 74 b, cf. Farrer 291 (1209) f.; 1291 Reg. of John le Romeyn I, p. 112; 1376 Yo. Mem. Book p. 2; Bridlington Ch. p. 427; now Aldwark.

From OE. (Angl.) *āld* 'old' and (*ʒe*)*weorc* 'fort, fortification, defensive work'. The street runs parallel to the city wall. The name is undoubtedly very ancient and seems originally to have denoted the Roman wall, which on this (i. e. the north-east) side of the city apparently remained intact during Anglo-Saxon and Scandinavian times.

[*John de*] *Bagergate* 1243 Yorksh. Inq.; *Baggergate* 1303 charter (see Davies, op. cit. p. 108), 1489 Brown, Yo. Deeds II, p. 216; *Beggergate* 16th cent. Chantry Survey; called Beggargate Lane by Hargrove (p. 498); now Nunnery Lane.

---

[1]) For examples see H. Lindkvist, op. cit. p. 79 under *Sleddalgayle*.

[2]) A juryman called *William del Gayle* is mentioned in a writ of enquiry concerning the fishery on the Foss at York, temp. Edward I (see Drake, op. cit. p. 303). It is possible that he took his surname from some *geil* in the city.

[3]) A similar Scand. loan-word of some interest is *Score*, which is still used at Lowestoft of the steep and narrow alleys which lead from the High Street to the Beach. According to the EDD. it also signifies a vertical indentation in a hill, a gangway down a cliff, a cutting through a ridge of hills. It is derived from OWScand. *skor* 'a notch, cleft, ravine'.



In Auden's Handbook to York, p. 77, W. R. Willis points out that the street takes its present name from the conventual establishment of St. Mary at the corner, but that its ancient name was Baggergate or Beggargate, from the vagrants who utilised the street in the desire to avoid the challenge at the Micklegate Bar, and to seek easier access to the city by way of less carefully guarded posterns. A somewhat different version of the name is given by Hargrove (p. 497), but it seems unnecessary to repeat it here. Everything considered, it seems impossible to derive it from ME. *begger*, of which only forms with *e* in the stem syllable are known. On the supposition that the *a*-vowel of the above spellings of the name is the original one, we might suggest the obsolete word *bagger* 'one who encloses in bags, a miser', which however was apparently very rare. Or was *Bagger-* a blend of that word and ME. *bager*, NE. dial. (esp. northern) *badger*, in the sense of 'a flour- or corn-dealer, pedlar, huckster'?

Besynggate Kirkham Chart. (see note to E. Yo. Ch. no. 306); *Besyngate* 1426 Yorksh. Archæol. Journal XVIII, p. 415; now disappeared?

The first element looks like a patronymic derivative of the Anglo-Scand. pers. name *Besi*, for which see Björkman, Zur englischen Namenkunde, p. 24, and F. M. Stenton in Introduction to the Survey of English Place-names I, p. 185. Such a derivative is actually recorded: *Besing fil. Besing* appears in the Pipe Roll for Yorkshire of 31 Henry II.

Blaicastret 1150—60, *Bleikestrete* a. 1180 Whitby Ch.; *Blei(c)streta* E. Yo. Ch. 252 (1189—95), *Blaikestreta* ib. 253 (1189—95), *Blaykestrete* ib. 255 (1194—99) f.; 1296 f. Yorksh. Inq.; *Bleykestrete, Blaykestrete* Cart. S. Leon. fol. 85 f. passim; *Blekestrete* ib. fol. 145 (ca. 1200); *Blakestrete* 1232 Gray's Reg. p. 55; now Blake Street.

The 1st element is either an inflexional form, or a derivative, of OWScand. *bleikr* (OSwed. *blēker*, Dan. *bleg*) 'pale, white'. In the former case the adjective could hardly have referred to the colour of the road, so perhaps we have here the surname *Bleiki*, which is well instanced in OWScand.[1]) On the

[1]) Cf. Lindkvist, op. cit. p. 25.

whole it seems far more likely that the first element is a derivative. It might be the OWScand. ancestor of the word *bleik*, fem. which occurs in modern Norwegian dialects in the sense of 'the bleaching of linen or cloth'; cf. the allied OWScand. *bleikja* 'clayey or calcareous soil of a whitish colour';[1]) OSwed. *blēka* 'chalk, lime', *blēkegardher* 'an enclosed place for bleaching'. If this etymology is right, *Blaicastret* is an obvious parallel to the street-name *Blegstræde*, in the Danish town of Holbek, which is explained by Steenstrup[2]) from a substantive *bleg* 'a place for bleaching'.

Brettegata E. Yo. Ch. 324 (1145—55), *Brettegate* ib. 325, 329 (1150—61), Cart. S. Leon. fol. 96f. passim, Giffard's Reg. p. 284; *Bretegate* E. Yo. Ch. 317 (1180—1200), 222 (1203—12), Fountains Ch. p. 269f.; *Jubretgate* 1356 Patent R., 14th cent. Yo. Mem. Book p. 51; *Joubretgate* 1348 Fountains Ch. p. 271 *Jeubretgate, Joubretgate* Cart. S. Leon. fol. 141 (1356); now High Jubbergate (and Market Street).

Originally from OE. *brettas* or OWScand. *bretar* 'Britons'. By the middle of the 14th century ME. *jewe* 'Jew' had been prefixed; this is very significant, as it seems to imply that the Briton element of the population was at that time in the background, while the peculiar people had long been making themselves conspicuous. In the Middle Ages the street ran from SW. to NE., from the Jewry on the east bank of the Ouse, between the river and Coney Street, towards the place on the bank of the Foss long known by the name of Jewbry or Jewbury; cf. this latter name above, p. 360. The street was probably one of the first streets that arose outside the old Roman wall of the city.

Briggate, the present Bridge Street, is mentioned by Mr. G. Benson in his list of 13th cent. streets. I have found no early spellings of the name, which, however, is apparently of ancient date.

in vico Dauid le lardiner (2×) 12th cent., *Dauidgate, Dauigate* Cart. S. Leon. fol. 113; *in vico de Dauidlardiner* ib. 196b; *Davygate* 1376 Yo. Mem. Book; now Davygate.

[1]) Cf. Norw. dial. *bleikjevoll* 'a place for bleaching'; on *bleikja* cf. S. Bugge in Nordisk Tidsskrift f. filologi N. R. III, p. 259.

[2]) De danske stednavne p. 89; cf. Matthiessen, op. cit. p. 48.



Named after David the Lardiner, in all probability the first official of that name, who lived in the early half of the 12th century. His family held for generations the hereditary office of royal lardiner in the forest of Galtres, being charged with the duty of capturing poachers and supplying the King's larder with venison and other game from the forest. The lardiner was also in charge of the Court House and prison of the forest which stood in Davygate and was known as Davy Hall or Lardiner's Hall.[1]) In the city he enjoyed various privileges, fees, and tolls, which formed a constant object of dispute between him and the citizens, till in 1253 an agreement was made; for details on this see the Yo. Mem. Book p. 117 f., Introd. p. LIV f.; Hargrove p. 404 f.; Drake p. 324 f.; Allen I, p. 398; Sheahan and Whellan p. 347.

Fynkullstrete [*cum mercato Iovis*] 1370 Yo. Mem. Book p. 34; *Fenkelstrete* 1410 ib. II, p. 35; now Finkle Street, from the Square (Thursday Market) to Little Stonegate. Probably from the common OWScand. pers. name *Finnkell*, hardly from the Icelandic *Fenkell*, of which only one instance is recorded.[2])

Fiscergate c. 1080 York doc.; *Fyscaragata, ffyskargata* ca. 1160 Cart. S. Leon. fol. 120 f.; *Fiskeregate* 1148—70 Whitby Ch., Fountains Ch. p. 273; *Will. de Fyskeregate* ca. 1160 Cart. S. Leon. fol. 11, *de Fiscargata* ib. 200 b; *Fiskergata* (2×) E. Yo. Ch. 333 (1163—66); *Fiskergate* ib. 208 (1180—95) f.; 1311 Patent R.; *ffyskergata, -gate* late 12th cent. Cart. S. Leon. fol. 130 b; *Fischergate* E. Yo. Ch. 165 (1180—1200); *Fisshergate* ib. 342 (1161—84); *Fissergate* 1275 Giffard's Reg.; now Fishergate (and part of George Street).

From the genitive plural of OWScand. **fiskari*, Norw. dial. *fiskar*, (ODan. *fiskær*, OSwed. *fiskare*). Cf. the Danish *Fiskergade*, a common street-name in Denmark.[3]) Fishergate is on

---

[1]) Called *prisona Lardinarie* 1304 Fine Roll.

[2]) Hargrove, p. 401, speaks of 'Finckle Street though it is at present known by the name of Murky or Mucky-Pegg Lane'. He complains of the lane being extremely narrow and dark and the houses mostly old and very mean in appearance. The name is derived by him and, subsequently, by Davies, from 'the Danish word *Vinkel*, a corner'.

[3]) Matthiessen, Gamle gader, p. 102 f.

the east bank of the Foss, in the southern suburb, where in ME. times there dwelt fishermen, sailors and labourers.[1]) There used to be a street of the same name at Bridlington: *Fiskergate* 13th cent. Bridlington Ch., p. 17.

in vico de ffleschamels, Marketskyre alias fflesshamelles Cart. S. Leon. fol. 99b, 159 (14th cent.); *Flesshammylles* 1493 Brown, Yo. Deeds II, p. 124n.; now The Shambles.

The NED. gives *flesh-shambles* as an appellative word, the earliest reference being to York Myst. a. 1410. The street is mentioned in Domesday Book as '*in macello*'.

Fossagata E. Yo. Ch. 310 (1122—37), 312 (1145—61); *Fossagate* ib. 168 (1120—33); now Fossgate.

From the river Foss, whose name is recorded as *Fosse* 1280 Patent R. The *a* in *Fossa-* can hardly be of native origin. It is most likely the OScand. word *ā* 'a stream or river', which had been added to the original river-name in the language of the Scandinavian inhabitants of the city. Cf. *Usagata*, p. 375.

in vico Sancti Egidii E. Yo. Ch. 276 (1161—84); *in vico vocato Saintgeligate* 1356 Cart. S. Leon. fol. 100; *Jelygate* 1370, 1376 Yo. Mem. Book pp. 1, 34; now Gillygate.

Derived its name from the ancient church of St. Giles, which is said to have stood about half way down the street on the west side. For details cf. Davies op. cit. p. 13.

in vico de Girdelargate 14th cent. (?) Cart. S. Leon. fol. 136b; *Girdelerrawe* 1360 Close R.; *Girdelergate* 1370 Yo. Mem. Book p. 34; called Girdlergate in Hargrove's plan of the city; now Church Street.

ME. *girdeler* 'a maker of girdles'.

Gutherungate E. Yo. Ch. 160 (1177—81), *Gudherunegata* ib. 345 (1191—94) orig. ch.; *Gutherumgate, Gutheromgate, Gotheromgate, Gotherumgate, Gothrumgate* Cart. S. Leon. fol. 131 f.; *Gotherungate, Gotherumgate* 1275 White Reg.

[1]) Cf. Benson, York, p. 62.



(Dugdale, Monast. VI, 3, p. 1193); *Gutherumgate* 1269, 1275 Giffard's Reg.; *Gutherungate* 1325 Close R.; *Guderumgate, Guderomgate* 1336 Cart. S. Leon. fol. 132b; *Gothyrngate* 1482 Davies, York Records; now Goodramgate.

According to Drake (p. 316) from 'Guthrum a danish general; who after their invasion and conquest was made governor of the city and the northern parts; and lived, I suppose, in the regal palace contiguous to it'. This derivation has been unanimously accepted by Hargrove and other subsequent writers. The first element seems in fact to be the OWScand. man's name *Guðþormr* or *Guðormr*, although the earliest recorded spellings rather point to the OScand. female name *Guðrún*. There occurs, however, in OE. documents a form *Guthrun* by the side of *Guthrum*, both of them being Anglicised variants of the Scand. *Guðormr*. Again, the identity of the *Guthrum* from whom Goodramgate took its name, cannot easily be settled. Of the 'danish general' who is said to have been governor of York I have found no trace in early records. Drake may have founded his statement on some old tradition about Guthrum, King of East Anglia, who made peace with King Ælfred, but there is no documentary evidence of this Guthrum ever having resided at York.

Havergate E. Yo. Ch. 301 (1170—84) f., Giffard's Reg. p. 255; 1292 Reg. of John le Romeyn I, 119; 1473 Yo. Mem. Book II, 241; *terram de Marisco de Havergate* E. Yo. Ch. 303 (1170—84); now Haver Lane (from Hungate to Peasholme Green).[1])

The first element is without doubt of Scand. origin. It may come from OWScand. *hafr* 'a he-goat, buck', or the pers. name *Hafr*, or even from *hafri* 'oats', which survives as *haver* in dialects in the north of England and in Lincolnshire.

Haimanghergate, Haimangergate temp. Hen. III Cart. of Kirkham (see E. Yo. Ch. 295n.); *Haymangergate* 1275 Dugdale, Monast. VI, 3, p. 1193, 16th cent. Chantry Survey; *Hamangergate* 1357 Close R.; near, or part of, the Shambles.[2])

[1]) Hargrove calls this street Hover Lane, but says on p. 341: 'it was formerly known by the name of Haver Lane; but is now called Green Lane'.

[2]) According to Hargrove, p. 385, the ancient name of the Shambles was *High Mangergate*.



From OWScand. **heymangari* (or OE. **hegmangere?*) 'hay-monger'. The word occurs as a surname in a passage in Cart. S. Leon. fol. 144 (late 12th cent.): *in Thursegayle in Eboraco ubi Robertus Haimanger mansit.*

Herlothill, see above, p. 360.

Herteregata E. Yo. Ch. 359 (1175); *Hertergate* passim 13th—14th cent. Cart. S. Leon., 1226 Yorkshire feet of fines, 1314 Patent R., 1370 Yo. Mem. Book; now Friargate, formerly Far Water Lane.

Apparently from *hiartar*, the genitive of OWScand. *hiǫrtr* 'a hart or stag', or the pers. name *Hiǫrtr*. As to the situation of the street see below, under *Kergate*.

in Hundegat in Mersch in Eboraco E. Yo. Ch. 299 (1161—84); *Hundegate in Marisco* ib. 301 (1170—84); *Hundegate* Cart. S. Leon. fol. 138b, 1350 Patent R.; *Hundegat* 1376 Yo. Mem. Book; now Hungate.

Farrer, in E. Yo. Ch. 233, says the street was called so because the King's hounds were kept there. This may be right in itself, although Farrer gives no evidence in support of his statement. *Hundegade* was a common street-name in Danish towns in the Middle Ages, where various circumstances gave rise to the name.[1]) In the city of Lincoln the same name occurs as *Hundegate* 1286—87 Reg. of John le Romeyn I, p. 70; now Hungate, not far from the cathedral. From OScand. *hundr* or OE. *hund*.

Castelgate 13th—14th cent. Cart. S. Leon. fol. 106 b, 140; *Custillgate* 1370, *Castellgat*, *Castelgate* 1376 Yo. Mem. Book pp. 3, 5, 34; now Castlegate.

The street runs from the interior of the city to the castle, hence the name.

Kergathe E. Yo. Ch. 309 (1191—1210); *Kergate* 13th cent. Cart. S. Leon. fol. 144 passim; 1370, 1376 Yo. Mem. Book; *Kirgate* 1318 Patent R.; now King Street.

---

[1]) Matthiessen, Gamle gader, p. 93.

From ME. *ker* < OWScand. *kiarr* 'a marsh, copsewood, wet ground', NE. dial. *car* 'marsh, low-lying ground'. This was the northernmost of the three narrow streets which once stretched from Castlegate down to the Staith on the Ouse; in our own time they have made way for the new broad thoroughfare Clifford Street. They were called in Medieval times respectively *Kergate, Thursegayle,* and *Hertergate.* The name *Kergate* subsequently became *Cargate,*[1]) which at a later period was changed for First Water Lane and then for King Street.[2]) In Drake's time they were called First, Second, and Far Water Lane.

Chetmangeregata E. Yo. Ch. 359 (1175); [*eccl. S. Andreæ in*] *Ketmangeregate* 1194 Papal confirm. Raine, Historians of the Church of York III, 95; *Ketmangargate* 12th cent. Cart. S. Leon. fol. 142b, 143; *Ketmangergate* ib. 143b; *Kethmangergate, Ketmangergate, Kettemangergate* ib. 187b ff. (e. 14th cent.); *Kytemongargate* 16th cent. Chantry Survey; now St. Andrewgate.[3])

From OWScand. *kiǫtmangari* (OSwed. *kiötmangere,* ODan. *kødmangere*) 'fleshmonger'. Cf. the equivalent *Kødmangergade* in Copenhagen, and *Kødmangerstræde* in some other Danish towns.[4])

Coliergate c. 1300 Brown, Yorkshire Deeds I, p. 215; *Colyergate* 1314 Patent R.; *Colliergate* 1370 Yo. Mem. Book p. 34; now Colliergate.

ME. *colier,* NE. collier 'a maker of wood charcoal; a coal-dealer'.

---

[1]) See Yorkshire Chantry Surveys.

[2]) About a century ago these streets probably still retained much of their Medieval character. Hargrove (p. 217) says of them: 'The First Water-Lane was formerly called Carr-gate, and the Second Water-Lane was anciently known by the name of Thrush-Lane; but they neither of them are remarkable, except for being, as before observed, dirty and extremely narrow'.

[3]) Hargrove identifies *Ketmangergate* with the upper part of St. Saviourgate (op. cit. p. 328). Yet the identification as above is surely correct; it is supported by a passage occurring in a deed for effecting the union of parishes in the year 1585, which states the church of St. Andrew to be in Ketmangergate alias St. Andrewgate. The deed is quoted, without references, by Davies, op. cit. p. 35. Cf. also the second quotation above.

[4]) Matthiessen, Gamle gader, p. 112.

Cuningesstrete E. Yo. Ch. 232 (1150—61); *Cunyngstreta* ib. 235 (1160—82); *Conyngstrete* Cart. S. Leon. fol. 102 f., 135, E. Yo. Ch. 241 (1186—1203), 14th cent. Yo. Mem. Book p. 51; *Coningstrete* E. Yo. Ch. 233 (1160—80), 242 (1195—1210); *Cuningestreta* ib. 238 (1183—86); *Cunyngstret* 234 (c. 1160—78); *Cunigstrate* ib. 245 (c. 1190—1210); *Cunigistrate* ib. 246 (1204—09); *Cuningstret* ib. 247 (1204—20); *Cuningestrete, Cunigstrete* Fountains Ch. p. 274 f.; *Cungestreta* ib. p. 276 (13th cent.); *Cuningestret* 1227, *Kuningestrete, Koninstrete* 1279 Charter R.; now Coney Street.

From OWScand. *kunungr, konungr* (OSwed. *konunger, kununger, koniger*; ODan. *kunung, konung*) 'king'.[1]) The street once ran along the wall that formed the south-western boundary of Roman York. Nothing is known about what gave the street this name. The two spellings above, terminating in *-strate*, are of some interest; the *a* is due to influence from the Latin *strata*.

The north end of the street was known in Medieval times as *Aldeconyngstrete* (*Aldconyngstrete*) Cart. S. Leon. fol. 106 b f., 1370 Yo. Mem. Book p. 35; the present-day name is Lendal.

Coppergate Cart. S. Leon. fol. 165 f., E. Yo. Ch. 218 (1120—35), 221 (1184—91), 1337 Patent R., 1370 &c. Yo. Mem. Book; *Cuppergate* Cart. S. Leon. fol. 165 b (12th cent.); *Cupergate* c. 1300 Guisborough Ch. II, p. 435; now Coppergate.

From OWScand. *koppari* (OSwed. *koppare*) 'a turner, joiner'. The word is frequently found in ONorw. and OSwed. local names.

Littlegate; see Yorkshire Inq. I, p. 158 n.
Mersk Street; see above, p. 359.

Myglagata E. Yo. Ch. 210 (1161—84), *Mikelgate* ib. 211 (1189—1200), 212 (1200—20); *Mykelgate* ib. 211 (1189—1200); *Mikelgate, Micklegate* Fountains Ch. p. 277 (13th cent.?); *Miclegate* 1242 Charter R.; now Micklegate.

---

[1]) On some English place-names compounded with this word see E. Björkman in Minneskrift utg. av Filologiska samfundet, Göteborg, 1910, p. 76 f.



From OWScand. *mikill* (ODan. *mykæl*, OSwed. *mykil*) or the corresponding ME. *mikel* 'great, large'. Cf. ODan. *Mykelægatæ* in the town of Randers, quoted from 14th cent. sources by Matthiessen, Gamle gader p. 54; J. Steenstrup, De danske stednavne p. 85.

Munecagate c. 1080 York doc.; *Munkcgate* E. Yo. Ch. 287, *Munechegate* 288 (1150—60), *Munkegate, Munkgate* 289 (1195—1210), Fountains Ch., &c.; now Monkgate.

From the genitive plural of OE. *munuc*, ME. *monk*, or, possibly, OWScand. *munkr* 'monk' (probably loan from OE.).

Nedlergate is given by G. Benson in his list of 14th century streets. I have found no ME. spellings.

Nessegatha, Nessegate 12th cent. Fountains Ch.; *Nessegate* Cart. S. Leon. fol. 112, 1318 Patent R.; the name has vanished; it marked the north continuation of Castlegate.

From ME. *ness* in which seem to have coalesced OWScand. *nes* 'cape, headland', and a native dialectal form *ness* = OE. *næss*. With regard to the situation of this street, Hargrove remarks that it 'stands on rising ground' (op. cit. p. 262).

Noubigyng Chart. of St. Mary's, York (John Rylands Lib.) fol. 81 (heading); [*in vico de*] *Neubigging* Gray's Reg. p. 184; the south end of the Lord Mayor's Walk.

The same word as the common north English place-name Newbiggin, which literally means 'new building', from OScand. *bygging*.

la Newegate 1337 Patent R.; now Newgate.

This is the only ME. instance I have come across of the name. It does not seem to belong to the earliest set of York street-names. Drake, op. cit. p. 322, gives Newgate-street, without any comments.

Northstrete Cart. S. Leon. fol. 160b, 1241 Gray's Reg, 1376 Yo. Mem. Book passim; *Norstrete* Fountains Ch. p. 278; now North Street.

The street runs in a northerly direction from the crossing of Skeldergate and Micklegate.

Patricpol, in vico (regia strata) de Patricpole Cart. S. Leon. fol. 134 b ff., 172 (early 13th cent.); *Patricpol* 1249 Yorksh. Inq.; *Patricpoll* 1250, *Patrikpole* 1314 f. Patent R.; *Patrykpole* 1370, 1377 Yo. Mem. Book; probably identical with Swinegate or the south part of it. 'Patrick's pool'; the exact meaning of the latter word is not clear. Hargrove says there was perhaps a pond of stagnant water here, or a bath dedicated to St. Patrick.

Petergate Cart. S. Leon. fol. 129, 145, Fountains Ch., 1300 Patent R.; *Petirgate* Cart. S. Leon. fol. 145; now Petergate.

Runs close to the cathedral, which from the beginning was dedicated to St. Peter.

Plouswayngate, Ploxwymgate Cart. S. Leon. fol. 186 b (13th cent.); *Ploxwangate* 1241 Yorksh. Inq.; *Ploythsuaingate, Plexhsuaingate* ib. fol. 186; *Plughswayngate* Yo. Mem. Book p. 207, II, p. 97 (1421); now Blossom Street.

From OWScand. **plógsveinn*, apparently = *plógkarl* 'a ploughman'. The word *plógsveinn* was doubtless in living use in Medieval Yorkshire, as is shown by the fact that it occurs, moreover, in the field-name *Ploxwaynlandes*, 13th cent. (?) Fountains Ch. p. 577, in Rainton; and in *Plusweynlondes* 1281 Yorksh. Inq., in Catterick. The change of *Plouswayngate* for Blossom Street seems to be due, at least to some extent, to popular etymology, the original first element having become unintelligible.[1]) — The street forms the continuation of Micklegate outside the wall along the ancient Roman road leading to Copmanthorpe and Tadcaster.[2])

· *Potergate* 1312 Fine R., 1338 Patent R.; now disappeared? From late OE. *pottere* 'a potter'.

---

[1]) The old form of the name appears to have survived as late as the 17th century, though sometimes strangely corrupt. Davies, op. cit. p. 106 f. quotes from a document of the year 1604 *'Blossom Gate, otherwise Plaxholme Gate'*, and from one of 1624 *'Ploxwaingate, otherwise called Blossom Gate'*. He thinks the name is from 'the Latin word Ploxemum'.

[2]) A native English parallel to this street-name occurs in Medieval Leicester as *Ploughmanlane*, Bateson, Leicester Records II, 400 (1362).



Seyntsauourgate Cart. S. Leon. fol. 143 (13th cent.?); now St. Saviourgate.

From the church of St. Saviour, which stands in this street.

Scelderegate E. Yo. Ch. 214 (1170—80); *Sceldergate, Skeldergata* 12th cent. Whitby Ch.; *Scheldergate* Fountains Ch. p. 277 (13th cent.?); *Skeldergate* Cart. S. Leon. fol. 135b, 190b (1268), 1305 Charter R.; *Skeldirgate* 1312 Fine R.; *Skyldergate* 1399 Pat. R.; now Skeldergate, along the west bank of the Ouse.

From OWScand. *skialdari* 'a shield-maker'.

Spurriergate, a name of comparatively late introduction, for which cf. Davies, Walks through the City of York, p. 49; Hargrove p. 262.

From ME. *sporyėr* 'spurrier, spur-maker'.

Stayngate, Stainegate E. Yo. Ch. 286 (1155—64); *Steingate, Steyngate, Stayngate* Cart. S. Leon. fol. 102 f., 196, late 12th cent. (cf. E. Yo. Ch. 241 f.); *Steingate* a. 1180 Whitby Ch., 1236 Gray's Reg. p. 105; *Steinegate, Staingate* Fountains Ch., &c.; now Stonegate.

From OWScand. *steinn* 'stone'. With regard to the original meaning of the name, Drake observes that '*Stone-gate, antiently Stayne-gate, . . . had this name given, as is said, from the vast quantity of stone lead through this street for the building the cathedral*' (Eboracum p. 343). This tradition has been accepted and repeated, together with various additions, by subsequent writers on York, from Hargrove to Auden and Brockbank & Holmes. To quote Allen (p. 418), the street derived its name 'from the great quantity of stone formerly carried through, and no doubt strewed in it, during the various erections of the cathedral; under the pavement of this street is said to remain a great quantity of the chippings of stone'. Davies points out in corroboration of this explanation that one or two centuries ago Stonegate extended as far as Coney Street, opposite to a narrow lane called Common Hall Lane, which led to a small wharf or landing-place upon the river Ouse, formerly called 'Staynegate Landing'; the stone used in building the Minster was brought to the city by water carriage in vessels which doubtless discharged their cargoes at Stayne-

gate Landing, and from thence the stone would be carted to its destination in a direct line along the street of Stonegate. All this may be quite correct in itself; yet it should be considered whether *Steingate* did not originally mean a street paved with stones. This seems to have been the meaning of the numerous instances of the name which once existed in Scandinavia.[1])

Ugleford E. Yo. Ch. 25 (1108—14); *Uggleford* 1456 Hexham Mem. I, 59; now Ogleforth, a narrow old street east of the Minster.

Looks like a compound of OWScand. *ugla* 'an owl' and the English *ford*; there is, however, no 'ford' in the neighbourhood. The meaning is obscure; perhaps, after all, the name was meant to be humorous or mocking. Drake attempted an explanation from the word ugly, but that does not go well with the earliest spelling on record.

Usagata E. Yo. Ch. 168 (1120—33), *Usegata* ib. 354 (1156—57), Fountains Ch. p. 279; *Usegat* 1237 Gray's Reg.; now Ousegate.

From the river Ouse, called *Use* in early York records.[2]) The form *Usa-* in the earliest spelling is probably Scandinavian. Cf. *Fossagata* above, p. 367.

Walbegate c. 1080 York doc.; *Walbagata* 1130—48 Whitby Ch., Cart. S. Leon. fol. 200, 204 b, E. Yo. Ch. 316 (1161—84), 315 (1175—90); *Walbegate* E. Yo. Ch. 314 (1154—70) f., Cart. S. Leon. fol. 198 f., E. Yo. Ch. 317 (1180—1200); a. 1180 Whitby Ch., Fountains Ch. p. 274; *Welbegate* Cart. S. Leon. fol. 199 (12th cent.), E. Yo. Ch. 319 (1181—86); *extra Walmegatebarr* E. Yo. Ch. 329 (1150—61), *Walmegate* ib. 318 (1185—1205), 320 (1180—1200); *Walmgate* Dugdale, Monast. VI, 3, p. 1193 (A. D. 1275); now Walmgate.

Supposed by Drake (Eboracum p. 304) and others to be a corruption of 'Watlingate', which is said to have been the name of the Roman road from York to Lincoln, starting

[1]) Davies, Walks through the City of York, p. 25; Steenstrup, De danske stednavne, p. 85.

[2]) The oblique case *Usan* occurs in a charter of A. D. 959, printed in Cartularium Saxonicum, 1052.

immediately outside the bar. Hargrove (p. 292) derives it from the Latin word *vallum*. Neither of these explanations can be correct, as they both clash with the earliest spellings on record. In all probability the first element was originally a personal name, a Scand. **Walbi* or perhaps a native **Walba* (or **Walbe*), in either case a short form of OE. *Wealhbeorht* (*Welhberht, Walbertus*). Similar instances of this particular type of shortening are the OE. name **Wilma* (< *Wilmund* or *Wilmǣr*), which is presupposed by the place-name *æt Wilmanlehttune*, and, furthermore, the Anglo-Scand. *Anke* and *Stainke* < OWScand. *Arnkell* and *Steinkell.*[1]) As early as about the middle of the 12th century, the sense of the true form and meaning of *Walba-* had been obscured, and *Walme-*, a word of uncertain origin, was substituted.

Among the street-names examined above the reader will have found some cases which should perhaps, strictly speaking, have been included in the following list of lanes and alleys. For practical reasons, however, I deal in this list only with such names as terminate in *-geil* or *-lane* or are explicitly called lanes in early sources.

Diuelinstanes, Deuelynstanes passim Fountains Ch.; *Dyvelynstanes in Northstrete* 1366 Close R.; *les Dyvelynstanes* 1376 Yo. Mem. Book p. 4; a lane near North Street.

From OE. *Difelin, Dyflin*, or OWScand. *Dyflinn* 'Dublin'.

Dyrte lane 1376 Yo. Mem. Book p. 2; not identifiable; according to Skaife 'near the Ouse'.

ME. *dirt* (*drit*) 'dirt, ordure', probably of Scand. origin (OWScand. *drit*).

Feltergayle in 13th cent. records (given by G. Benson, York II, without references); *Felter Lane* 1335, 1344, temp. Henry VII, charters (see Davies, op. cit. p. 188); now Felter Lane.

From the ME. ancestor of NE. *felter* 'a felt-maker'. The earliest quotation given by the NED. is from 1605.

---

[1]) Cf. F. M. Stenton, in Introduction to the Survey of English Place-names I, pp. 173, 183 f.

Fesegayt 1259 Brown, Yo. Deeds I, p. 215; *Fesegayle* 1370 Yo. Mem. Book p. 34, 15th cent. ib. p. 219; *Fesegate* 1376 Yo. Mem. Book p. 9; now Feasegate.

Probably from OWScand. *fé-hús* or *fiós* (ODan. *fæhus*, OSwed. *fähus*)[1] 'a cow-house'. In the earliest spelling quoted *-gayt* is obviously miswritten for *-gayl.*

ffotlousgeyle Cart. S. Leon. fol. 123b, *ffotlousgayle* ib. 124, *ffotelesgayle*, *ffotelesgeyle* 122b, 123, 123b, *ffotlesgeyle* 123b, *ffotelousegaile* (2×) 124 (1343—44), *ffotelousegate* 124b (1358), 125; *ffotesgayl* (*venellam*) 89b; *ffotlesgale iuxta portam aquaticam* late heading on fol. 122.

From OWScand. *fótlauss* 'foot-less'; what was the exact application of the word in the present case there is no means of ascertaining. Drake (Eboracum, p. 337) only says that this lane led down to the river 'over against the gate of the hospital of St. Leonard, where ... the master of St. Leonard's used to keep diseased people before they were in some measure helped of their infirmities, for fear of infection'.

Glouergaille Cart. S. Leon. fol. 134b, *vico* (*regia strata*) *de Glouergayle* ib. 135b, 136b, *Glouergaile* 136b (2×); *Glouergayle* (2×), *Glouerlane* (2×) ib. 134 (A. D. 1343), 1329 Brown, Yo. Deeds I, p. 186; now disappeared, but it used to be in Petergate, near Christ Church.[2])

From ME. *glouer*, NE. glover (earliest instance in the NED. from the time about 1400).

Grapelane [*et aliis venellis*] 1370 Yo. Mem. Book p. 34; ?*Grapecuntlane* 1376 Patent R.; now Grape Lane (between Petergate and Swinegate).

The first element looks like ME. *grape*, NE. dial. (Scot. and Northern) *graip* 'a three- or four-pronged fork used as a dung-fork or for digging'; probably < OWScand. *greip* with

[1]) Cf. on this word, Lindkvist, op. cit. p. 108.

[2]) Hargrove's statement (p. 393) that Girdlergate was called 'Glovergate and Glover-lane in more ancient times' must be wrong, considering that *Girdelargate* and *Glouergayle* occur independently of each other in contemporary records.

the same meaning.[1]) The curious-looking spelling *Grapecunt-lane*, if it belongs here, is utterly obscure.

Hornepotlane, Hornpotlane 13th cent. (?) Cart. S. Leon. fol. 135, 135b. According to Skaife this lane led from Petergate to Goodramgate; Drake thinks it led from Patrickpool to Thursday Market.[2])

I am unable to tell what kind of 'hornpot' this lane took its name from.

Hosierrawe 1376 Yo. Mem. Book p. 9; called Hosier Lane by Hargrove; on the south side of St. Crux Church.

ME. *hosyer*, NE. hosier (the earliest instance quoted by the NED. is in York Myst. 1403), and OE. *rāw* 'row, line'.

Inthegaile, Inthelgaile, Inchegayl Cart. S. Leon. fol. 120b (at the top of the page: *Inthegail*). Not identifiable. Drake does not mention this name, but Skaife gives *Inchegayl* in Fishergate.

The first element is of doubtful origin. On the whole, it almost looks as if the name was really *in the gayl* written together.

Ispingail (3×) Chart. of St. Mary's, York (John Rylands Lib.) fol. 2, 55 (12th cent.; fol. 55 top of page and in margin: *Ympyngail*); *terra in Ispinggayle* ib. fol. 58; *Ispynlane* 1376 Yo. Mem. Book p. 2; now Spen Lane.

Hargrove (p. 367) gives the name of this lane as 'Spenny Lane, commonly called Spen Lane'. Drake (p. 316) calls it Spenny-lane. The boundary description of A. D. 1362, printed by Drake in Eboracum p. 312, contains the form *Spenlayne*, but the correctness of the reading, as well as the date of the deed, are very questionable. Davies (p. 35) mentions a certain

---

[1]) In op. cit. p. 346 Drake speaks of Grape Lane ... 'whose name tending not a little to obscenity, as it is wrote very plain in some antient writings ... It is very probable that this place was of old a licensed brothel, though so near the cathedral ...'

[2]) Hargrove (p. 396) says that from Swinegate 'there is a passage, formerly called *Hornpot-Lane*, but now termed *Three-Crane-Lane*, from the sign of a public-house which is near it. This passage leads into Thursday Market.'

John Howik of Ispyn Lane from a document of Edward III's time, and adds that 'at a much earlier period Eudo the butcher had ground in Ispyngate.' Since, according to his habit, he gives no references, I have not been able to verify these quotations. Anyhow, it seems clear that in attempting to explain the name we have to start from *Ispingail*, the earliest spelling on record. But what is *Ispin-*? On this point the dictionaries afford no clue whatever. By way of a guess it might be suggested that it represents an unrecorded OWScand. pers. name ****Ísbeinn***, of the same type as the well-authenticated ***Kolbeinn, Harðbeinn*** &c. On the other hand it might be more tempting to explain *Ispin-* from an original OWScand. ***espingr*** (ODan. ***esping***) 'a ship's boat', or perhaps *espin* 'a place grown over with aspens'. The lane in question does not run close to any water, but the Foss is not far away. If this explanation be right, we should here have a very early instance of the transition $e > i$ which took place in the North before certain dental consonants. The earliest examples of this change that are known to us so far, date from the 13th century. For details see L. Morsbach, Mittelenglische Grammatik § 109, and J. and E. Wright, An Elementary Middle English Grammar § 127.

Kyrkelane [*& Loumelith*] 1425 Yo. Mem. Book II, p. 130; a lane leading from Skeldergate to the church of St. Mary, Bishophill, the Elder; now called Carr's Lane.

From ME. *kirke* < OScand. *kirkia* 'church'.

Loplane early 13th cent. Cart. S. Leon. fol. 145; *Lopplane* 1370 Yo. Mem. Book p. 35; *Loppelane* 1375 Patent R.; *Lope laine* 1639 Brown, Yo. Deeds II, p. 211; called Little Blake-street by Hargrove, who adds that it was 'formerly called Lop-Lane, sometimes written Loup-Lane'. Now Duncombe Place.

Derived by Drake (p. 338) from the Belgic word *loopen* 'currere' or from an image of St. Loup or Lupus that may once have stood there. Davies (op. cit. p. 15) thinks it is from OE. *loppe* 'a flea'. This latter derivation may be right in part. But the OE. word *loppe*, which is recorded twice in OE. literature, appears from the context to have meant 'spider',

and the NE. dial. *lop* 'a flea' is quite a different word, most probably a Scand. borrowing. The earliest instance of it is quoted by the NED. from Towneley Myst. (c. 1460); it survives in our own time in dialects north of the Humber and in Lincolnshire, so there can hardly be any doubt about its derivation. But apart from that we have to consider here the possibility that the *o* in the first syllable of *Loplane* was originally a long vowel; such an alternative is indeed suggested by certain early spellings. If that is so, it may represent an earlier *ou* or *au*, which would point to derivation from OWScand. *hlaup*, NE. dial. (chiefly Danelaw) *loup* 'a leap, bound, jump; also a place where one has to jump'.

Nowtegayle. A Medieval lane of this name is given, without any references, by Skaife in his map of York,[1]) where it is identified with the present George Street. Drake (Eboracum, p. 309) quotes the spelling *Nowt-gate* from a will of A. D. 1612; it was called, in his own time, 'Neut or Nowtgate lane'. It ran from Walmgate south and led to 'an old bar called Fischer-gate-bar'. Hargrove (p. 301) calls the lane Neutgate Lane, although in his own plan of the city it is marked as Noutgate; he derives the name from the word newt 'a small lizard'. This derivation cannot be right; the first element is evidently ME. *nout*, NE. dial. (chiefly northern) *nowt* ox, cow, cattle'.[2])

Spittlegayle. Skaife gives a Medieval lane of this name, without any references, in his map of York, and says it was near St. Leonard's Hospital.

[*terra Johannis de Bouthun in*] *Staynbowe* 1275 Dugdale, Monast. VI, 3, p. 1193; *Staynbogh* 1295 Patent R.; *Le Staynbogh* 1300 Charter R.; *le Staynbowe* 1384 Yo. Mem. Book p. 47—48; now Stonebow Lane (between Fossgate and Hungate).

---

[1]) Mr. G. Benson kindly tells me that Skaife extracted a number of these names from searching old wills and that his spellings can be relied on.

[2]) Before Hargrove's time there was 'a large field extending from Fishergate Bar to Walmgate Bar; in which ... horned cattle were exhibited for sale' (op. cit. p. 312). It was called Long Close, which name was still retained in Hargrove's time. This part of the city was evidently used of old as a cattle market.

This name can be formally identical with OE. *stān-boga* 'rocky arch, a natural stone arch', which however is only recorded in poetry (Beowulf). The NED. gives *stone-bow* 'an arch of stone', now obsolete except as the name of one of the gates of Lincoln. Everything considered, it seems rather likely that the York Stonebow, as well as the Lincoln one, ultimately goes back to the OWScand. equivalent *steinbogi* 'arch of stone'.

Swyngaill, Swinegalle Dugdale, Monast. VI, 3, p. 1193 (A. D. 1275); *Swyngail* 1338 Patent R.; *via quae vocatur Sunnegail* 1332 Patent R., Rievaulx Ch. p. 277 f.; *Winegayle* Cart. S. Leon. fol. 196 b; called New Swynegate in the 18th cent.; now Little Stonegate.

The last two spellings of the name look somewhat incongruous with the first two; they are, however, obvious misspellings. From ME. *swīn* or OScand. *svín* 'swine'.

Trischourgayle. A Medieval lane of this name is given, without any references, by Skaife in his map of York; he thinks it was on the west side of Fossgate.

in Thursegayle [*in Eboraco ubi Robertus Haimanger mansit*] Cart. S. Leon. fol. 144 (late 12th cent.); *Thurseghele, Thursgaile* (2×), *Thursgail* Chart. of St. Mary's, York (John Rylands Lib.) fol. 56 f.; *in Thursgayle super Use* c. 1300 Rentroll (see Guisbrough Ch. II, p. 435); *Thurcelane* 1370 Yo. Mem. Book p. 34; *Thruslane* [*venella*] 1376, 1419, 1428 ib. pp. 8, 198, II p. 73; called Second Water Lane in Drake's and Hargrove's time, in our own time Middle Water Lane.[1])

From OWScand. *þurs* 'giant', or the OE. pers. name *Þur, Þor*, apparently a short form of one of the many OScand. names beginning with that element.

To the above list of names of lanes and alleys several more instances might be added, as e. g. *Petirlane* 1370 York Mem. Book, p. 34, *Seintemartinclane* 1377 ib. p. 25, &c. As, however, they do not present any remarkable features and apparently belong to the 14th century, they have not been included.

[1]) Cf. for further details above, p. 370, under *Kergate.*

IV.

Leaving streets and lanes, we pass on to examine the names of buildings of various kinds that have been preserved in early documents. We begin with the city walls. These walls as they stand at the present day — an object of admiration to all visitors — mainly date from the 13th and 14th centuries. In the period just before the Conquest the city was protected on two sides by the north-western and north-eastern sections of the ancient Roman wall; it is the latter section that was designated by the name *Aldewerk* (cf. above, p. 363). The rest of that wall must have been gradually pulled down, as the city grew on and extended south along the Ouse towards the confluence of the Ouse and Foss.[1] There is reason for believing that the south side, too, was defended by some kind of bulwark. However, at the time of the Conquest, the city seems to have expanded to the immediate neighbourhood of the two castles which, as we have already seen, were built by the Conqueror, one on each side of the Ouse. The Bishophill or Micklegate district, on the west side of that river, was surrounded by a rampart which is probably covered by the high earthen bank on which the Medieval wall was subsequently erected.

In the 12th century, perhaps even earlier, the remaining portions of the Roman wall seem to have been in a dilapidated condition, or they were at any rate judged insufficient for protection. Along the north-eastern side (*Aldewerk*) was dug a moat or broad ditch, of which there was a continuation along the suburb that had arisen round Gilligate and Bootham. This ditch appears in Cart. S. Leon. fol. 116 b[2]) as *vetus fossatum regis quod dicitur Wirchedic* < OWScand. *virki* (e. Dan. *virke*) 'a rampart or fortification', and OWScand. *díki* or OE. *dīc* 'ditch'. By the middle of the next century the name had been Anglicised, the former element being exchanged for the native ME. *werk* < OE. *weorc*. Thus, e. g. in Wickwane's

---

[1]) Close to St. Leonard's Hospital there was a place called *Elrondyng* (1380 Yo. Mem. Book, p. 153: *pro custodia de Elrondyng usque ad portam de Bouthum*). This was surely the name of some tower on the wall; was it the multangular tower, the only remaining angle-tower of the Roman wall? The etymology is obscure.

[2]) Cf. E. Yo. Ch. 276 (1161—84).

Register mention is made of the church of *St. Elen in le Werckedickes*[1]) (p. 44, A. D. 1282), and a document of the year 1380, printed in Yo. Mem. Book p. 153, contains the form *le Werkdyke.* It has already been said that *Wirchedic* skirted the north-eastern side of Bootham; from the point where it stopped another ditch was added, probably at the same time or not much later, which ran SW. towards the Ouse. This ditch was called *le Kenyndyke* 1374 Yo. Mem. Book p. 22; the former element of this name is, perhaps, a personal name.

The city walls that existed in the early Middle Ages were pierced by entrance gates, generally designated in Latin records by the words *porta* and *barra* and nowadays called bars. The earliest names of these gates terminated in *-lith* or *-lid*, which would seem to represent OWScand. *hlið* 'a gate or gateway', and its OE. equivalent *hlid.* As, however, there is very little evidence of OE. *hlid* in that sense, it is more probable that *-lid* in these names is really an Anglicised form of the Scand. word. The following names of this kind are worthy of notice.

Galmonelid E. Yo. Ch. 274 (c. 1170—84); *Galmanlith* Cart. S. Leon. fol. 127 f., 129 passim (12th and 13th cent.), *infra portam de Galmelith* ib. 129. — The first element is the OWScand. pers. name *Galmann* which enters into *Galmanhō* and is dealt with above, p. 355. There is some difference of opinion among students of Medieval York as to which gate was indicated by this name. W. Farrer (E. Yo. Ch. p. 214) says it was undoubtedly the ancient name of Bootham Bar, at the time when the city was protected mainly by a ditch, bank, and palisade. But according to Drake (Eboracum p. 256 f.), with whom G. Benson agrees, *Galmanlith* was a wooden gate at the farther end of Bootham, leading into the forest of Galtres; at this gate the officers of the city used to stand to take and receive toll and customs. As far as may be judged from the passages in which the name occurs, Drake's opinion is the correct one. This would seem all the more certain as we find that in early ME. documents in Cart. S. Leon. the gate is invariably called *porta de Galmanlith*, while the present

[1]) Cf. *St. Elen in Aldewerk* 1291 Reg. of John le Romeyn I, p. 112.



Bootham Bar appears as *barra (porta) de Buthum, Bouthumlith* or *Bouthomlith, Bouthombarre* (fol. 128—30) &c.[1]) These were consequently two distinct gates.

[*terram juxta*] *Lounelith* Cart. S. Leon. fol. 129b, cf. E. Yo. Ch. 209 (1180—1200); *Launelidgate* (2×) E. Yo. Ch. 208 (1180—95); *Lounelithgate, Lownlithgate* Chart. of St. Mary's, York, fol. 58, 107b, 108 (cf. E. Yo. Ch. p. 175). — According to Farrer, E. Yo. Ch. p. 175, *Lounelithgate* was the ancient name of Micklegate; however, in op. cit. p. 177 he observes with some hesitation that *Mikelgate* and *Lounelithgate* appear to have been used contemporaneously, and says it is possible that the former was applied to the lower part of the modern Micklegate, towards Ouse-bridge, and the latter to the part near the Bar. This conjecture is certainly quite wrong; it is, in fact, disproved by the very meaning of the name. *Lounelith* in itself was evidently the name of a gate, the former element being identical with NE. dial. (chiefly northern) *lown* (< OWScand. *logn*) adj. and sb. 'calm, quiet, sheltered; stillness, shelter, a sheltered place'; also in compounds like *lown-side* 'the sheltered side of anything', *lown-hill* 'the sheltered side of a hill' (see EDD.).[2]) The name must accordingly have signified 'the sheltered or secluded gate'. But if so, *Lounelith* cannot possibly have been applied to Micklegate Bar, as is implied by Farrer's surmise. Micklegate Bar was the most important of the gates of the city, to which it gave access from the great road coming from the south-west, from Tadcaster and ultimately from the south of England; moreover, this bar was in Medieval times always called *Mikellyth*, as will be seen from the spellings given below. Of some interest is what another authority on York, G. Benson, has to say on the subject. In part II of his book on York he makes the following brief observation only: 'A gateway in the south

[1]) It should also be mentioned, in support of this view, that the Patent Roll of 1334 speaks expressly of 'the gate of the city called *Galmehou* towards Clifton'. In Medieval times Clifton was a village adjoining Bootham; it now forms the NW. suburb of the city.

[2]) In Billington (Lancashire), there was in the 13th century a road called *le Loungate*, which name appears to contain the same word as first element (Coucher Book of Whalley Abbey, p. 955).

mound (now gone) and the street leading to it on Bishop Hill was called Launde lith and led to Clementhorpe by the Old Baile' (op. cit. p. 4). Benson certainly seems to be right in so far as *Lounelith* must have denoted a gate of minor importance in the wall or rampart which surrounded the Bishophill district. It is more difficult to ascertain the exact site of the gate, but Benson's statement on this point is probably correct. It should only be pointed out that *Lounelith* cannot have been the name of both the gate and the street, as Benson believes; the street was apparently called *Lounelithgate*, as is shown by the spellings quoted above.

[*inter portam & barram de*] ***Mikelelith*** 1228 Gray's Reg. p. 232; ***le Mykellyth*** 1376 Yo. Mem. Book p. 10; [*extra*] ***Mikellyth*** 1379 ib. p. 25; [*juxta*] ***le Mikellyth*** 1384 ib. p. 47; [*claves del*] ***Mikellyth*** 1395 ib. p. 135; ***le Mikellith*** 1429 ib. p. 245; ***Mekillythbarr*** 1458 ib. II, p. 219; ***barram de Mekillith*** Brown, Yo. Deeds II, p. 216. — This was the ancient name of Micklegate Bar. Derived from the word ***mikill*** or ***mikel*** which enters into Micklegate (see above, p. 372).

[*extra*] ***Walmegatebarr*** E. Yo. Ch. p. 329 (1150—61); cf. above, p. 375, under *Walbegate*. Now Walmgate Bar, the only one of the York bars whose barbican still remains.

West of the Ouse, at the point where the city wall terminated in a tower on the bank of the river, was an old gate, called in later times Skeldergate Postern. It was removed about a century ago. Its Medieval name was *posterno* (*porta*) *de Hingbrigg* 1370, 1376 Yo. Mem. Book, pp. 3, 35, probably because the city moat was here crossed by a draw-bridge.[1]) The former element of *Hingbrigg* is, as I suppose, a northern form of ME. ***heng, heeng***, NE. hinge.

Along the same river there were in the Middle Ages some places denoted by the word *lending*. Thus, for example, in E. Yo. Ch. 233 (1160—80) we find *vicum qui dicitur Sancti Martini Lending super ripam Usc.* This seems to be the OWScand. word *lending* which also occurs in modern Norwegian dialects and means 'a landing or landing-place'. It is uncertain

[1]) Cf. Davies, op. cit. p. 190.



whether there existed an OE. word of the same form, although one is given by Bosworth-Toller, who quote it from a charter of King Cnut (A. D. 1023) printed in Thorpe's Diplomatarium p. 314 f.: *'ða hæuene on Sandwic. 7 ealle ða lændinge 7 ða gerihte of ðam ilkan wætere'*. As this is the only instance noted of the word in appellative use and no exact equivalents seem to exist in continental Germanic Languages, *lænding* in this place is perhaps, after all, a Scandinavian loan-word. *Sancti Martini Lending* on the Ouse was named so from the neighbouring church of St. Martin in Coney Street, which is mentioned in the same passage in the above-mentioned charter. This charter contains a grant by *Ketellus sacerdos*, who gives *ecclesie Sancti Martini in Coningstrete terram que fuit Colsuain.* — Another instance in point occurs in a document of the year 1415 (printed by Drake in Eboracum, App. XVI), where mention is made of *Seint Leonard Lendyngs in aqua de Use.* This was the landing-place or wharf belonging to St. Leonard's Hospital, close to the present Lendal Bridge. And a contemporary document in Yo. Mem. Book II, 53 (1416) speaks of lands adjoining the bank of the Ouse and *le Fysshlendyng.*[1]) The exact situation of this place is not quite clear; anyhow, it was obviously here that the boats with fish were regularly unloaded for the fishmongers of the city.[2]) The principal wharf or landing-stage of the city was in the locality which in modern times was called the Staith, on the east bank of the Ouse, to which led the narrow streets or lanes described above, under *Kergate*, p. 370. It appears in ME. documents as *le stathe*, or Latinized as *statha*, and goes back to OE. *stæþ*, or possibly OWScand. *stǫð*, 'a landing-place'.

The earliest trace of the numerous and powerful guilds or societies of craftsmen and merchants, which form a conspicuous feature in records relating to York, from the earliest 12th century Pipe Rolls and onwards, occurs in the often

---

[1]) Cf. *le Fysshelendyng* ib. 198 (1418) and the comments of R. Davies, op. cit. p. 77.

[2]) That the word *lending* was in current use in Medieval Yorkshire is shown, moreover, by a passage in another document, printed in Yo. Mem. Book, p. 38 (1379). It mentions a similar landing-place or wharf at Milby, on the river Ure (Ouse) some 17 miles NW. of York, which is described as *'un certein lieu appelle Mildbylendyng, qest south la boute orientz de Mildby sur la ryver de dite eawe de Yore'.*

quoted document of about 1080 concerning the privileges of the Archbishop of York in the city. The Archbishop is entitled, inter alia, to the third penny that comes of *les Gildegarde.* The text is very corrupt in this place, and it is difficult to re-construct the form of the name in the original. The French version has *lei Gildegard.* But however that may be, the name in itself comes from OWScand. **gildigarðr* 'an enclosure belonging to a guild', or perhaps = *gildihús* or *gildastofa* 'a guild-house'. The same word reappears in a deed of the year 1377 in the Yo. Mem. Book (p. 25) which alludes to land *super Byrchill in les Gilgarthes.* It is possible that the latter place is identical with one mentioned in a record of the year 1426,[1]) where we read of *unum gardinum in les gyldgarthes, de antiquo nuncupat' Besyngate in Eboraco.* I have not been able to locate the position of any of these guild-yards.

Almost at the middle of the city is St. Sampson's Square, the ancient market-place of the city, whose ME. name occurs as *Thursdaymarketh* 1312 Fine R., *Thoresdaymarket* 1337 f. Patent R. &c.; in Latin records it was frequently called *Mercatus Jovis.* The name tells us the day of the week on which the principal market of the city was held. On the west side of the Square stood the ancient toll-booth of the city.[2]) ME. spellings: *le Tolleboth* 1376 Yo. Mem. Book p. 7; cf. *en la Gildhall ou en le Tolbothe* 1381 ib. p. 40. It is a well-known fact that this is a direct adoption from the OEScand. language, its nearest equivalent being OSwed. *tolbodh* (early Dan. *toldbod*; cf. Toldboden in Copenhagen) 'a booth where tolls are collected'. In Medieval England the word came to mean a townhall or guildhall and also a town prison; it was in current use for centuries in several English towns, even outside the boundaries of the Danelaw.[3])

V.

In the surroundings of the city there are a good many local names of no small interest, on which I cannot enter here,

---

[1]) See the Yorkshire Archæol. Journal XVIII, p. 415 n.

[2]) For some details about this building in later times see Davies, op. cit. p. 30.

[3]) *Le Tolleboothe* in Whitby is mentioned in a late ME. (or 16th century?) deed in the Whitby Chartulary, p. 721 f. On the word in itself cf. H. Lindkvist, Some Old Scand. Deposits in Middle English records, p. 217.

as they ought to be made the subject of a special study. A few names only may be given here which cannot fail to attract our notice when we study the outskirts of the city or its immediate vicinity, as far as described in ME. records. On the river Foss, near its junction with the Ouse, there was a plot of elevated ground, which according to Davies (op. cit. p. 90) was insulated by the Foss on one side and the stream of the Castle mills on the other. In the 14th century this place was known as *les Utterholmes* (1376 Yo. Mem. Book, p. 23) 'the otter islets'. The second element is from OWScand. *holmr* in the sense of 'a meadow on the shore with ditches behind';[1]) the first one might be OE. *ottor* (*oter*) or OWScand. *otr* (early Dan. *odder*) 'an otter'. The spelling with *u* is conspicuous and seems at the first blush to indicate derivation from a collateral OScand. form, represented by OSwed. *uter*. Yet as only one instance of this spelling of the name is noted, the exact origin of the first element cannot be determined.

North and south of the city there were meadows, named in ME. times by the Scand. word *eng* and marked as Ings on the modern Ordnance Survey map. Compound names containing this word were north of the city *Lytellenge* 1377 Yo. Mem. Book p. 27 (near Bootham), and *le Fetysenge* 1374 ib. p. 21, defined as *le Fetesenge en lez prees de Clyfton versus le North* late 15th cent. ib. II, p. 254 (in Clifton). Not far from the latter place the Ouse was crossed by a bridge, described as *Fletebrigg juxta le Teyghelhouse en le Bysshopfeld* 1374 Yo. Mem. Book p. 21. The 'tile-house' was presumably some kind of brick- or tile-works (tilery). Whether the spelling *Teyghel-* can reflect OE. *tigel* 'tile' seems doubtful; it points rather in the direction of the equivalent Danish *tegel*. — Another place near Clifton is mentioned as *terram illam que jacet extra Eboracum et vocatur Thorphinecroft*, from the common OWScand. personal name *Þorfinnr*. — East of Clifton, outside Monk Bar, was a piece of land in the possession of the Abbey of St. Mary's and called *les Paynlathes* or *les Paynelathes* [*in suburbio civitatis*] 1376, 1409 Yo. Mem. Book; cf. also *Paynlath Crofte* 1444 Brown, Yo. Deeds II, p. 207. The

[1]) Cf. Cleasby-Vigfusson's dictionary, and *Peseholme*, above, p. 359. In the Patent Roll of 1359 mention is made of a plot of land called *Le Holme*, lying between York Castle and the Ouse.

name looks like a compound of the well-known personal name *Payn(e)* (< *Pagan*) and OScand. *hlaða* 'a barn', which survives in northern dialects as *lathe*.

South of the city, about one mile from Micklegate Bar, is Knavesmire, an old common where the citizens of York used to pasture their cattle. For a long time felons and traitors were put to death here; the gallows stood nearly opposite the White House on Dringhouses road. The only ME. spellings that I have come across are *Knaresmyr* 1374 Yo. Mem. Book, p. 21, and *Knasemyer* 1484 ib. II, p. 294; Drake (op. cit. p. 130) quotes the form *Knaresmire* from the year 1570, but *Knavesmire* from a deed of 1567 (p. 398). The second element is OWScand. *mýrr* 'mire, swampy moorland'; the first one is of uncertain origin, possibly from OE. *cnearr* 'a small warship' (< OWScand. *knǫrr*, ODan. *knarr*) or from the OWScand. personal name *Knǫrr*. If that be so, the form *Knaves*- crept into the name by some sort of popular etymology, after the place had begun to be used for executions. A similar common for the citizens was the pasture of Tilmire, about two miles southwards, on the east side of the Ouse: *turbaria de Tilmyre* E. Yo. Ch. 320 (c. 1180—1200), *mora de Tylmyre* 1401 Yo. Mem. Book, p. 179. Here the first element looks like the OE. personal name *Tili*, or *Tila*, or some other form derived from the same stem; derivation from such words as OE. *tilia* 'a husbandman, cultivator of land', or *tilþ* 'tillage, cultivation; crop, produce', is rendered unlikely by the meaning of the second element.

VI.

The bulk of the topographical material that has now been considered in some detail probably came into existence in the course of the 10th and 11th centuries. As might be expected from what little is known of the history of the city during the same period, this material presents a striking mixture of native English and Scandinavian elements. The prevalence of the Scandinavian element is conspicuous: the vast majority of names of streets and lanes, important buildings, and localities of various kinds, are either entirely Scandinavian in form or compounded with a word of Scandinavian origin. With few exceptions the names of streets contain the OScand.

gata; the earliest names of lanes and alleys terminate in the Norwegian word *geil*. As several of the streets — in any case the more important ones — surely bore Anglian names of some kind or other before the coming of the Vikings, they must have been re-named by the new immigrants. This may also hold good of various other places within the bounds of the city. In connection with such facts it is worthy of note that the most prominent householders in the city who are recorded in Domesday Book as living in the time of the Confessor, are mostly bearers of Scandinavian names. As a matter of fact, everything we know goes to prove that during this century, and apparently also the preceding one, York was practically a Scandinavian town.

In the second half of the 12th century things have become largely different. It is true that many of the citizens who attest charters, or are named in them, bear unmistakably Scandinavian names. As examples may be cited from Farrer's Early Yorkshire Charters men's names like ***Authgrim***, ***Gr*[illegible]** ***Chelyng***, ***Gamellus Jort***, ***Colsuain***, ***Ketellus sacerdos***, ***Ranchil de Cuningestrete***, ***Romphar in Conyngesgarth***, ***Roskillus***, ***Tosti***, ***Turfinus***, ***Ulfkil***, ***Ulchillus de Clementhorp***, &c. and such female names as ***Quenild***, ***Gunner***[1]), ***Sigeritha filia ejusdem Gunner***, ***Thorewyf***, ***Raghenild***, &c. But we cannot fail to notice that in numerous cases a father or mother with a Scandinavian name has a son with an English or French one, but very rarely vice versa. Suggestive instances of this description are ***Walterus Turkilli***, ***Hugo fil. Outhen***, ***Alexander fil. Orm***, ***Lefwyne fil. Thorewyf***, ***Thomas fil. Raghenild***, ***Willelmus fil. Ketalli***, ***Willelmus fil. Alfkil***, ***Tomas fil. Turgisel***; ***Robertus fil. Askilli***, ***Walterus fil. Turgisi***, ***Radulfus fil. Haraldi***, ***Willelmus fil. Aslachi***, &c. Examples could be multiplied, but those now quoted suffice to indicate the direction in which the new development was operating. Scandinavian names are no longer in the majority. They are by far outnumbered by names of other extraction, Continental Germanic, French, and English. The supremacy of the French influence lies on the surface. Already in the Conquest period numbers of French people had settled in York, as we learn from Domesday Book, which

---

[1]) < *Gunnor* < OWScand. *Gunnvǫr*.

states that 145 houses in the city were then held by *Francigene*, that is to say the French-speaking followers of the Conqueror. Many of those houses had previously belonged to persons with Scandinavian names.

Considering the strength of the Scandinavian influence in pre-Conquest times, it may seem surprising that comparatively few and unimportant antiquities of Scandinavian type have been preserved and excavated in the soil of the city.[1] This appears still more extraordinary when we call to mind the abundance of the relics of Roman civilization that have been unearthed there. In all probability the infrequency of similar Scandinavian relics is due to various causes, but mainly to the devastations that York underwent towards the close of the Scandinavian period and not long after it. There was first of all the great fire in 1069, during the general Northumbrian uprising, when a considerable portion of the city was consumed by the flames. After the rebellion was quelled, the city had its share of William's terrible revenge and devastation of the shire. Then in 1137, in the reign of Stephen, York was ravaged again by an enormous fire, which was even more destructive: it is said to have spread so extensively as to burn down part of the Minster, St. Mary's Abbey, St. Leonard's Hospital, and no less than forty parish churches. It is easily seen how dreadfully the city must have suffered through these repeated devastations, which must have necessitated the complete re-building of extensive areas of it.

A glance at the names dealt with in the preceding chapters will show that the local nomenclature of Medieval York contains much linguistic material that is exceedingly valuable and interesting. Several of the words embedded in that way are not known to occur in independent use till one or two centuries later. Of particular interest are the many streets which were called after certain categories or guilds of craftsmen and merchants, for instance *Feltergayle, Glouergayle, Fyscaragata, Haimanghergate, Chetmangeregata, Coliergate, Coppergate, Scelderegate,* &c. Some of these names are found on record in the 12th century, or even earlier, a fact of no

[1]) For some details about these finds see G. Auden, Abstract of a Paper on Antiquities dating from the Danish Occupation of York (Saga-Book of the Viking Club VI, p. 169 f.).

small importance to the student of early town history in England.

In a few cases the street-names have retained traces of OScand. inflexional forms. Thus *Hertergate* presents an old genitive, originally in *-ar*. *Blaicastret* and perhaps *Myglagata* preserve endings distinctive of the weak declension of adjectives. The first element of *Fyscaragata* is a Scandinavian genitive plural; so is, possibly, that of *Munecagate*. In *Walbagata* we may have the genitive of a Scandinavian short name; yet the final *a* of the former element may also be of native origin.

Among the Scandinavian local names of Medieval York a noteworthy group is constituted by those which are distinctively Old Norwegian in form. The most conspicuous of them is *Buthum*, of which only spellings reflecting the *u*-sound in the stem syllable are to be found. This is the more remarkable, because otherwise the Old Danish *both*, Latinized as *bodha*, is well instanced in ME. records relating to the city; the same word is compounded in the name *Tolleboth*. Norwegian are, moreover, the first elements of *Fynkullstrete*, *Galmanhô* and *Galmanlith*, *Scelderegate and Louneliith*; it is possible that the name *Conyngesgarth* was also conferred by Norwegians. But the most important feature of this sort is the occurrence of the specifically Norwegian word *geil* in half a score of names of lanes and alleys; these names are the earliest noted of their kind in the city. That *geil* was at one time the regular word used in forming a whole category of names shows that these were coined by a very strong element of the population. Let us consider next that while so many of the oldest Scandinavian names in the city were distinctly Norwegian, the rest of them may, generally speaking, be considered as either Norwegian or Danish. The inference will be that the Scandinavian inhabitants of York were not exclusively Danes, as has hitherto been frequently believed. There was also a very considerable Norwegian element which, for some time at any rate, may have been practically equal, or even superior, to the Danish in numerical strength and in influence.

Bibliography.

I. Early sources of York local names.

A. Unprinted sources.

1. Chartulary of St. Leonard's, York, MS. Cotton. Nero D. III.
2. Chartulary of St. Mary's Abbey, York; in the Minster Library.[1])
3. Registrum Magnum Album; in the Minster Library.

The most important of the charters of the last two cartularies have been printed by W. Farrer in Early Yorkshire Charters.

4. Charters of the City of York; see W. Giles, Catalogue of the Charters, House Books, Freemen's Rolls, &c. belonging to the Corporation of York. York, 1909.

B. Printed sources.

The sources falling under this head that have yielded most of the material of the present study are as follows:

Brown, W., Yorkshire Deeds I—III. Yorksh. Archæol. Soc., Record Series 39, 50, 63.

Davies, R., Extracts from the Municipal Records of the City of York during the Reigns of Edward IV, Edward V, and Richard III. London, 1843.

Farrer, W., Early Yorkshire Charters I. Edinburgh, 1914. [Quoted as E. Yo. Ch.]

Raine, J., The Historians of the Church of York and its Archbishops. London. 1879—94.

Sellers, M., York Memorandum Book. Surtees Soc. 120, 125.

Yorkshire Chantry Surveys. Surtees Soc. 91, 92.

„ Inquisitions. Yorksh. Archæol. Soc. Record Series 12, 22, 31, 37.

To these should be added the well-known editions (calendars) of Charter Rolls, Close Rolls, Fine Rolls, Patent Rolls, and Pipe Rolls, as well as the Chartularies of Bridlington, Fountains, Guisbrough, Rievaulx, and Whitby; also the Episcopal Registers of Walter Gray, Walter Giffard, William Wickwane, and John le Romeyn, which have all been published by the Surtees Society. As for the so-called document of about 1080 see above, pp. 351, 361.

II. Works on the history and topography of York.

Allen, Th., A New and Complete History of the County of York. London, 1828—31.

Auden, G. A., A Handbook to York and District. London, 1906.

Benson, G., York, from its Origin to the End of the Eleventh Century. York, 1911.

— — II. Later Medieval York ... from 1100 to 1603. York, 1919.

---

[1]) A very valuable copy of this cartulary is kept at John Rylands Library, Manchester. I am indebted to Prof. F. M. Powicke, of Manchester University, for some early spellings extracted from this MS.



Brockbank, J. L., and Holmes, W. M., York in English History. London, 1909.

Davies, R., Walks through the City of York. London, 1880.

Drake, F., Eboracum. London, 1736.

Hargrove, W., History and Description of the Ancient City of York. York, 1818.

Raine, J., York. London, 1893.

— The Founding of St. Mary's Abbey and St. Leonard's Hospital, York. London, 1898.

Sheahan, J. J., and Whellan, T. History and Topography of the City of York, the Ainsty Wapentake, and the East Riding of Yorkshire. Beverley, 1855—56.

Skaife, R. H., Plan of Roman, Mediæval, and Modern York. York, 1864.

Official Guide to the City of York, issued by the York Chamber of Trade. 3rd ed. York, 1924.

Linköping (Sweden), February 1926.

Harald Lindkvist.

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale).

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale)



